



**Escuela de Doctorado de la UAM
(EDUAM)
Programa de Doctorado en Educación**

***Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como
morfología de una creación musical interdisciplinar***

Autor: José María Sánchez-Verdú

Director: Dr. Enrique Muñoz Rubio

TESIS DOCTORAL

MADRID 2017



**Escuela de Doctorado de la UAM
(EDUAM)
Programa de Doctorado en Educación**

***Cartografías del espacio, el tiempo y la memoria como
morfología de una creación musical interdisciplinar***

Autor: José María Sánchez-Verdú

Director: Dr. Enrique Muñoz Rubio

TESIS DOCTORAL

MADRID 2017

A Isabel y Mario, por estar ahí siempre conmigo, en todos los momentos y lugares, compartiendo el tiempo y viendo crecer a la que es mi mejor obra de siempre y para siempre. Dedicatarios por esos múltiples momentos en que la composición y esta tesis doctoral me han tenido apartado de ellos.

A mis padres, que me han dado todo y me ayudaron a estar en la música. Y en especial mi padre, que me lleva preguntando por “la tesis” muchos años.

A todos mis familiares cercanos que nos han ayudado siempre, como José Ramón y Pilar, y a todos los amigos y muchos colegas en la música y en otras disciplinas, que siempre me han aportado de una u otra forma cosas para seguir aprendiendo de ellos y de la vida.

A todos los cursos y seminarios a los que diversas instituciones me han invitado y a sus responsables. En ellos he podido estudiar y avanzar en algunos temas de esta tesis doctoral (Cursos de Villafranca del Bierzo, Encuentros de Música-Filosofía de la Real Maestranza de Caballería de Ronda, Molina Actual, Cursos del INJUVE, Musikhochschule de Basilea, Sibelius Academy de Helsinki, Hanyang University de Seúl y un largo etcétera).

A mis muchos alumnos en los centros en los que he trabajado como profesor de composición (Düsseldorf, Dresde, Zaragoza y Hanover especialmente), que tanto me han enseñado mientras trataba a la vez de mostrarles la pasión por la creación, el arte y el pensamiento.

Al Monasterio Cirstenciense de Carrizo de la Ribera (León) y sus hermanas, que desde hace ya tantos años me acogen entre sus muros y me han posibilitado trabajar con la paz y profundidad que solo ese espacio puede crear.

A Enrique Muñoz, colega compositor y profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, que me animó a surcar estas páginas y que como director de este trabajo me ha acompañado hasta su final.

ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT / ZUSAMMENFASSUNG	13
1. INTRODUCCIÓN	17
2. JUSTIFICACIÓN	17
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	19
4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	22
5. METODOLOGÍA	22

* * *

PARTE I MARCO TEÓRICO

1. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE INTERDISCIPLINARIEDAD	27
2. CREACIONES ESCÉNICO-MUSICALES: MAPA Y TERRITORIO	31
2.1. La forma y los marcos.	31
2.2. Aportaciones del arte moderno.	33
2.3. El papel de la Bauhaus (1919-1933).	44
2.4. Hacia el teatro postdramático.	49
3. CONSIDERACIONES SOBRE ALGUNAS MORFOLOGÍAS ARTÍSTICAS INTERDISCIPLINARES	58
3.1. Espacio y tiempo: del teatro y la danza.	58
3.2. Partitura y sinestesia.	64
3.2.1. Sinestesia como programa.	65
3.2.2. Alexander Scriabin: <i>Prometheus</i> .	81
3.2.3. Wasily Kandinsky: <i>Der gelbe Klang</i> .	86
3.2.4. Arnold Schönberg: <i>Die glückliche Hand</i> .	97

PARTE II

CONTEXTOS INTERDISCIPLINARES EN EL CAMINO HACIA *ATLAS –ISLAS DE UTOPIA*

1. AL ENCUENTRO DEL OTRO	113
1.1. El viaje.	114
1.2. El encuentro.	117
1.3. Todo arte es mudéjar.	130
2. ELOGIO DE LA SUPERFICIE	134
2.1. Superficie, caligrafía y ornamentación.	134
2.2. La superficie desde la naturaleza.	161
2.3. El arte de las alfombras. El <i>abrasch</i> .	163
3. ELOGIO DEL TRÁNSITO: EL PASO A LAS TRES DIMENSIONES	171
3.1. Del caminar.	173
3.1.1. Luigi Nono y sus “caminantes”.	185
3.1.2. Otros músicos caminantes.	186
3.2. <i>Passage</i> y <i>Transarea</i> .	187
3.3. Procesos y transiciones en el material musical: hacia la forma.	189
3.4. <i>Energiea</i> : material versus ejecución. La resistencia del material musical (<i>Gegenspielen</i>).	192
4. SOBRE EL JARDÍN Y EL TIEMPO	200
4.1. Una mirada a la Naturaleza.	200
4.1.1. De lo primigenio.	201
4.1.2. Mímesis.	203
4.1.3. Espacio en la música.	206
4.2. Ecología y paisaje sonoro.	211
4.3. La invención del jardín.	216
4.4. Jardines musicales.	221
4.5. El cuarteto de cuerda como locus amoenus.	228
4.5.1. El jardín como espacio-tiempo.	228
4.5.2. <i>Arquitecturas de la memoria</i> (Cuarteto de cuerda n° 7).	233
4.5.3. <i>Blau</i> (Cuarteto de cuerda n° 8).	236
4.5.4. <i>Paraíso cerrado</i> (Cuarteto de cuerda n° 9).	239
4.5.5. <i>Barzaj</i> (Cuarteto de cuerda n° 10).	241

5. LA MIRADA ÁRABE EN <i>LIBRO DE LAS ESTANCIAS</i>	246
5.1. Dos miradas y dos ficciones.	247
5.2. La obra.	249
5.3. Los textos.	252
5.4. Un escenario pluridimensional.	255
5.5. La electrónica en vivo.	257
5.6. La luz y el color: la sinestesia.	258
5.7. Espacialización.	263
6. LA MÚSICA Y EL COLOR: DEL <i>JARDÌ BLAU</i> A <i>NOSFERATU</i>	266
6.1. <i>Qualia -Jardì blau</i> : dos dramaturgias paralelas.	267
6.2. <i>Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens</i> : sonido, color y tiempo.	273
7. UNA ÓPERA-INSTALACIÓN:	
<i>GRAMMA –JARDINES DE LA ESCRITURA</i>	289
7.1. Un viaje por la escritura.	289
7.2. Un <i>scriptorium</i> como <i>locus amoenus</i> .	291
8. LA ÓPERA <i>AURA</i>: UN JUEGO DE ESPEJOS E IDENTIDADES	300
8.1. Un itinerario a través de diferentes espacios virtuales.	301
8.2. El primer proyecto de <i>auraphon</i> .	303

PARTE III

LLEGADA A *ATLAS –ISLAS DE UTOPIÁ*

1. <i>ATLAS –ISLAS DE UTOPIÁ</i> COMO CAMPO DE ESTUDIO INTERDISCIPLINAR	311
1.1 Notas previas. Una nueva obra escénico-musical.	311
1.2. “Atlas”: de la mitología a Warburg.	312
1.3. “Atlas”, artes plásticas, literatura y música.	314
1.4. Referencias y proceso de composición de <i>ATLAS –Islas de utopía</i> .	318
2. TERRITORIOS REFERENCIALES	
2.1. Aby Warburg y su <i>Kunstwissenschaftliche Bibliothek Warburg</i> .	320
2.2. <i>Atlas Mnemosine</i> : el proyecto inacabado de Warburg.	326
2.3. Utopías, heterotopías y los “no-lugares”.	335
2.4. Los textos.	340

3. ANÁLISIS DE LA OBRA	342
3.1. Proyecto y medios usados.	342
3.2. Un proyecto para tres espacios.	343
3.2.1. Espacio como archipiélago.	347
3.2.2. Espacio como atmósfera.	350
3.2.3. Espacio como arquitectura.	356
3.2.4. Espacios dinámicos: desplazamientos y procesiones.	366
3.2.5. Espacios reales, resonantes, auráticos y virtuales.	369
3.3. La puerta.	369
3.4. El <i>auraphon</i> .	379
3.5. La iluminación.	393
 4. LAS ESCENAS DE ATLAS	 395
4.1. El ciclo <i>Exitus</i> (Escenas 1, 4 y 8).	397
4.2. <i>La caverna</i> (Escena 2).	400
4.3. <i>La Atlántida</i> (Escena 3).	403
4.4. <i>Castillo Interior</i> (Escena 5).	406
4.5. <i>Transitus</i> (Escena 6).	407
4.6. <i>Jardín infinito</i> (Escena 7).	408
4.7. <i>De proessione mundi</i> (Escena 9).	410
4.8. <i>La ciudad de los muertos</i> (Escena 10).	413
4.9. <i>La nave solar</i> (Escena 11).	415
 * * *	
 CONCLUSIONES	 417
 SCHLUSSFOLGERUNGEN	 420
 BIBLIOGRAFÍA	 424
 TABLA DE EJEMPLOS	 456
 ANEXO.	
RECEPCIÓN E IMPACTO DE <i>ATLAS –ISLAS DE UTOPIÁ</i>	465
a) Publicaciones sobre el proyecto.	465
b) Críticas.	466
c) Cursos, conferencias, etc.	467
 PARTITURA DE <i>ATLAS –Islas de utopía</i>	 471
Copia de la Edición de Breitkopf & Härtel (Wiesbaden)	

ANEXOS [DVD]

1. Grabación audio en CD (Biennale de Salzburgo)
2. Documentación audio/vídeo/imágenes de los ensayos, de los programas y de distintas interpretaciones (Hannover, Stuttgart, Madrid y Salzburgo)
3. Críticas (Hannover, Stuttgart, Madrid y Salzburgo)

* * *

RESUMEN / ABSTRACT / ZUSAMMENFASSUNG

Desde finales del siglo XIX la interacción entre diferentes territorios artísticos ha propiciado el desarrollo de campos interdisciplinarios de gran importancia. En la actualidad estos territorios juegan un papel de primera magnitud en muchas corrientes de creación artística. Esta tesis doctoral supervisa muy distintos referentes, presupuestos y proyectos artísticos históricos de determinados autores desde principios del siglo XX. Objetos de análisis son el arte moderno, la Bauhaus, la danza, el teatro postdramático, la arquitectura, el jardín, la caligrafía árabe, la visión de otras culturas como principalmente la islámica, y autores del pensamiento de gran importancia en este trabajo como Walter Benjamin y Aby Warburg. Para esta investigación se han trazado varios campos de estudio en función de aspectos relacionados con la percepción, el espacio, el color, la sinestesia, la ornamentación, el movimiento, la forma y el tiempo de cara a individualizar facetas muy concretas en un territorio muy amplio y complejo que toca el teatro musical, la ópera, el arte sonoro, las instalaciones, etc. Los propios ejemplos compositivos del autor de este trabajo pretenden aportar a la investigación experiencias artísticas concretas y determinados cuestionamientos que se enfrentan a muchos de los aspectos anteriormente señalados. Entre las principales conclusiones se exponen perspectivas y proyectos especialmente novedosos sobre estos territorios artísticos que determinan la justificación de su conocimiento y estudio, y se aporta el trabajo paralelo e interdisciplinar final -como una investigación desde la propia creación- de la obra escénico musical *ATLAS –Islas de utopía*.

PALABRAS: *interdisciplinariedad, sinestesia, teatro postdramático, teatro musical, ópera, superficie, ornamentación, jardín, espacio, atmósfera, Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, ATLAS –Islas de utopía.*

Since the end of the 19th century, the interaction among diverse artistic fields has emerged as a remarkable impulse in the development of prominent interdisciplinary domains. Such domains are currently vital to a considerable number of artistic trends. In my dissertation, I draw on various historic examples, discourses and artistic projects brought forth by certain authors and creators since the early 20th century. Modern art, the Bauhaus, dance, Postdramatic Theatre, architecture, the garden, Arabic calligraphy, perspectives and modes of representation produced within different cultural contexts, with a special focus on Islamic culture, as well as influential thinkers like Walter Benjamin and Aby Warburg are all at stake in my

study. While exploring manifold areas of research, I have highlighted notions and motifs such as those of perception, space, colour, synesthesia, ornamentation, movement, shape and time in order to single out distinctive features within a broad, complex territory which pertains to music theatre, opera, sonorous art and installations, among other artistic fields. In my thesis, my own creative production as a composer provides both instances and artistic experiences by means of which I address most of the aforementioned issues and notions. The main arguments and conclusions I put forward shed light on the new views and the original projects which stem from these artistic territories and which are the outcome of their underlying ideas and discourses. As a research work within my own creative process, I hereby include the conclusive interdisciplinary production I composed parallel to writing my dissertation, namely my staged opera *ATLAS – Islas de utopia* [*ATLAS – Islands of Utopia*].

KEYWORDS: *interdisciplinary arts, synesthesia, Postdramatic Theatre, music theatre, opera, surface, ornamentation, garden, space, atmosphere, Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, ATLAS – Islas de utopia* [*ATLAS – Islands of Utopia*].

Seit Ende des 19. Jahrhunderts, hat die gegenseitige Beeinflussung verschiedener künstlerischer Bereiche, die Entwicklung wichtiger, interdisziplinärer Spielräume begünstigt. Heute spielen diese verschiedenen Bereiche eine Rolle ersten Ranges innerhalb zahlreicher Strömungen künstlerischen Schaffens. Diese Doktorarbeit untersucht äusserst verschiedene Vorbilder, Grundsätze und historische Kunstprojekte bestimmter Künstler seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Objekt unserer Analyse sind moderne Kunst, Bauhausstil, Tanz, postdramatisches Theater, Architektur, Gartenkunst, arabische Kaligraphie, unser Bild anderer Kulturen (vor allem der Islamischen) und für unsere Forschungsarbeit besonders wichtige Denker, wie Walter Benjamin und Aby Warburg. Zur Ausführung meiner Arbeit, habe ich mit Bezug auf Gesichtspunkte, die mit Wahrnehmung, Raum, Farbe, Synästhesie, Ornamentik, Bewegung, Form und Zeit in Verbindung stehen, verschiedene Untersuchungsfelder abgesteckt, um innerhalb eines sehr weiten und komplexen Bereiches, der Musiktheater, Oper, Tonkunst, Installationen usw. erfasst, konkrete Aspekte abzugrenzen und zu individualisieren. Die Beispiele musikalischer Kompositionen des Verfassers dieser Arbeit selbst, versuchen die Untersuchung durch konkrete künstlerische Erfahrungen und gewisse Fragestellungen zu bereichern, die viele dieser vorher genannten Aspekte betreffen. Unter den wichtigsten Schlussfolgerungen werden besonders innovative, diese künstlerischen Bereiche betreffende, Gesichtspunkte und Projekte vorgestellt, die ihre Kenntnis und Untersuchung rechtfertigen. Hinzu kommt am Ende ein interdisziplinäres, parallel

zur Forschungsarbeit ausgeführtes Werk (als eine vom eigenen Schaffen ausgehende Recherche gedacht): das musikalische Bühnenstück *ATLAS-Inseln der Utopie*.

SCHLÜSSELWÖRTER: *Interdisziplinarität, Synästhesie, Theater, postdramatisch, Musiktheater, Oper, Oberfläche, Ornamentik, Gartenkunst, Raum, Atmosphäre, Aby Warburg, Atlas Mnemosyne, ATLAS-Inseln der Utopie*

*Non si può, come compositore, essere solo compositore.
In un'epoca in cui è possibile il lavoro interdisciplinare,
per noi è importante ricordare in che misura nelle
epoche precedenti si studiò astronomia, fisica, logica,
retorica e musica. Oggi, credo, un musicista deve
assolutamente sapere che cosa succede nella filosofia,
nella fisica, nell'arte e nell'architettura, in generale nella vita.*

Luig Nono¹

1. INTRODUCCIÓN

En el mundo de la creación musical actual se da un interés enorme por las propuestas que se salen del margen tradicional de la música (de sus espacios tradicionales y formatos conocidos). Consecuentemente han surgido movimientos, posibilidades, formas y planteamientos estéticos que han cambiado mucho este territorio creativo. Aunque estas formas artísticas son hoy más preponderantes en países centroeuropeos no cabe duda de que se trata de una tendencia que implica sobre todo a ciertos autores y corrientes estéticas, a escuelas de enseñanza, proyectos y programas de festivales y agrupaciones musicales concretos. Todo ello corre de la mano de ciertas formas de categorización por parte de musicólogos, críticos, periodistas, etc. que observan, constatan y escriben o producen programas de radio o TV, blogs, ediciones en internet, aparte de los medios escritos tradicionales, que cada vez están tratando más estas formas creativas. La reflexión crítica sobre muchos de estos aspectos es una realidad bibliográfica de especial importancia hoy, nutrida por un *corpus* ya importante de investigaciones sobre toda esta temática.

2. JUSTIFICACIÓN

Tras las vanguardias de principios del siglo XX y ante todas las posteriores propuestas que ese mismo siglo ha dejado en el terreno artístico se hace continuamente necesario replantear el estudio de las formas y marcos que articulan la creación musical actual. Así mismo es importante determinar al menos los elementos que estructuran y definen las nuevas perspectivas de creación artística que rompen los moldes de clasificación tradicional planteados. La interdisciplinariedad ha sido en el siglo XX una faceta muy destacada en el trabajo de numerosos artistas, incluyendo compositores. La interacción de aspectos escénicos, lumínicos, espaciales y arquitectónicos, junto al teatro postdramático, el videoarte, el arte sonoro y muchas otras formas artísticas experimentales ha devenido una constante en numerosos festivales y espacios en los que se ha producido un *giro* esencial en la plasmación de

¹ NONO, Luigi: *Scritti e colloqui*, vol. II, edición de Angela Ida de Benedictis y Veniero Rizzardi, Ricordi, Milano, 2001, p. 456.

estas propuestas. El “giro” de la desmaterialización del arte en los sesenta,² o el giro espacial consiguiente³ han determinado formas y marcos de expresión que han dinamitado las fronteras clásicas de la creación, incluyendo la musical.

La música ha pasado a estar contaminada por formas mixtas que han cambiado hasta las necesidades de los nuevos espacios, el uso de la tecnología, las formas de interpretación musical o los nuevos modos de vinculación entre los intérpretes intervinientes (instrumentistas, cantantes, actores....) y el público. Igualmente otras formas de acercamiento al hecho sonoro de manera distinta a la notación musical tomaron hace ya mucho su carta de naturaleza propia (la improvisación libre, la música electrónica, el arte sonoro, las *performances*, etc.). Hoy en día todos estos aspectos están interactuando y retroalimentándose en nuevos espacios creativos.

Una de las últimas consecuencias de estos procesos estéticos y de cambios quizás sea el “giro” conceptual que se ha operado en el ámbito compositivo en años recientes. Al igual que otras formas conceptuales de creación artística del siglo XX (Duchamp, etc.), ahora se desarrolla una corriente estética estudiada en el ámbito centroeuropeo que ha conllevado no solo proyectos compositivos distintos, sino también una reflexión por parte de varios autores sobre la esencia y los fines de estos planteamientos.⁴ Esta denominada “nueva conceptualidad” así como nuevos planteamientos basados en el mundo digital y en los nuevos sistemas de comunicación de masas, etc. desarrollan gran parte de su trabajo en los terrenos de lo interdisciplinar. En una dimensión práctica estos procesos son actualmente una realidad en numerosos e importantes festivales europeos y para el autor de esta tesis encuentran su origen en muchas de las propuestas de principios de siglo que se investigarán. Obviamente las nuevas tecnologías de la sociedad actual abren otros campos antes unimaginables. Sin embargo, la propuesta de crear ciertas formas de diálogo parece hoy más que nunca necesaria.

La hipótesis de trabajo de esta tesis contempla la búsqueda y determinación de aquellos elementos que constituyen la esencia de procesos de génesis, articulación y desarrollo de obras escénico musicales que nazcan de una visión interdisciplinar.

² Cf. LIPPARDT, Lucy R.: *Six years: the dematerialization of the art from 1966 to 1972...*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, Londres, 1997 (primera aparición de este libro en 1973). En nuestro país un estudio sobre este “giro” ha sido el de Simón Marchán. Véase MARCHÁN FIZ, Simón: *Del arte objetual al arte de concepto*, Akal, Madrid, 1986 (una primera edición de este libro apareció ya en 1972 en la editorial A. Corazón, Comunicación, en Madrid).

³ Señalaba Michel Foucault (como se verá más adelante) que si en el siglo XIX la esencia era tiempo (las grandes novelas, las grandes óperas) en el siglo XX el centro de la reflexión artística residiría en el tema del espacio (como ya se ha podido ver a través de autores como Cortázar, Borges, Perec, etc.).

⁴ Un ejemplo son las recientes publicaciones de Harry Lehmann. Véase LEHMANN, Harry: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Schott, Edition Neue Zeitschrift für Musik, Maguncia, 2012, y del mismo autor también su reciente *Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie*, Wilhelm Fink, Paderborn, 2016. Pero sobre el concepto de *Konzeptmusik* véase del mismo “KONZEPTMUSIK. Katalysator der Gehaltsästhetischen Wende in der Neuen Musik”, en *Neue Zeitschrift für Musik*, 1, 2014.

Es en el terreno escénico musical e instalativo donde se va a hacer especial hincapié y donde se van a confrontar numerosos elementos de estos campos. Y en este sentido la investigación será ampliada en la parte final de la tesis al proponer también una propia investigación desde el plano creativo: su plasmación está en el análisis de múltiples aspectos nacidos de un proyecto interdisciplinar como *ATLAS –Islas de utopía*.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Desde diferentes áreas del conocimiento se han analizado y estudiado muchos aspectos importantes para esta tesis que tienen que ver con la interdisciplinariedad, la sinestesia, el uso del espacio, etc. Muchos otros temas tratados en este trabajo, como los relativos a la caligrafía árabe, la ornamentación, los jardines, etc. también encuentran sus campos de estudio en disciplinas concretas dentro de la filología, la historia, las matemáticas, la literatura, la filosofía, la arquitectura o el diseño de jardines.

La realidad hoy es que se cuenta con un amplísimo *corpus* de referencias bibliográficas cruzadas. Por tanto la tesis doctoral traza un periplo absolutamente transversal sobre muchos campos que adquieren su significación precisamente a la luz de los proyectos musicales que se proponen como objeto de la investigación.

Esta tesis doctoral se inscribe en el campo de las investigaciones llamadas performativas o autoetnográficas, denominaciones variables que atienden al hecho de acercarse al objeto investigado desde el arte, desde el mismo creador de esos procesos y resultados artísticos. En el plano internacional estos estudios son ya una referencia clara en numerosas universidades.⁵ Una referencia con frecuencia señalada es la de Thomas Samuel Kuhn (1922-1996), que con su trabajo reivindicó la investigación artística como una alternativa a las metodologías tradicionales de la investigación científica.⁶ La aplicación de campos de estudio como la antropología ha derivado en el interés por la propia experiencia del investigador. El terreno de la llamada investigación creativo performativa y el estudio autoetnográfico han pasado a ser perspectivas de nuevo peso en la actualidad.⁷

En el plano español universitario este tipo de investigación ya ha sido abierta y explorada en los últimos años por centros como la Universidad Politécnica de Valencia, la Universidad de Granada, la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid o la Universidad de Barcelona. La misma Universidad Autónoma de Madrid está

⁵ Universidades como la Frederic Chopin de Varsovia, la Freie Universität de Berlín, la de Aveiro en Portugal, etc. desarrollan este trabajo desde hace muchos años.

⁶ Cf. KUHN, Thomas Samuel: *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

⁷ Véase en este sentido por ejemplo en el ámbito español VELASCO, Honorario y DÍAZ DE RADA, Ángel: *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de escuela*, Trotta, Madrid, 1997.

también planteando este tipo de investigaciones en la actualidad. La presente tesis se suma a otras en proceso de escritura, entre ellas una del profesor y compositor Sebastián Mariné, también dirigida por el profesor de esta universidad Enrique Muñoz.

El profesor Álvaro Zaldívar se ha alzado en los últimos años también en este contexto en uno de los pioneros y más fieles defensores de este tipo de trabajos de investigación desarrollados desde el propio perfil creativo o interpretativo en la música. Esta perspectiva o enfoque de trabajo ha sido denominada recientemente por este autor “investigación desde el arte”; anteriormente planteó también la más extendida definición de investigación “creativo-performativa”. Una de sus metas - señala Zaldívar- es el enfoque pedagógico en un marco de enseñanzas artísticas superiores.

Estas investigaciones de los artistas a partir de sus propios trabajos, o desde el seguimiento del de otros colegas o alumnos, resultan esenciales para que la docencia superior artística – entendida como la que, sin desprestigiar orientaciones pedagógicas o histórico-críticas, sin embargo se dedica prioritariamente a la formación de esos mismos profesionales de la práctica artística, entendida básicamente como ejercicio de la creación y recreación interpretativa-, finalmente pueda abandonar el viejo modelo gremial de la mera imitación para adentrarse con solvencia en el eficaz “laboratorio creativo”.⁸

Estas investigaciones están orientadas prioritariamente al avance en el conocimiento de la práctica artística, en el caso de la música a través de la creación musical o a través de la interpretación. Esta orientación etnográfica de la investigación de los procesos artísticos -musicales en particular- nos lleva de manera directa al terreno de la interdisciplinariedad como posible campo fecundo de investigación. Interdisciplinariedad que en realidad sería

un imperativo de la propia exigencia científica, pues no en vano no se trata tanto de multiplicar los expertos o los ámbitos de saber implicados como de, en la práctica incluso individual, aumentar el número y calidad de las fuentes y sus metodologías correspondientes que nos ofrecen, en suma, la información necesaria para saber cada vez más y mejor. Sería algo mucho más negativo que un simple tranquilizador conservadurismo, que el conocimiento musical –y no sólo el propiamente musicológico- se negase a recibir, junto a lo que otras fuentes –notacionales, documentales, organológicas, iconográficas, etc.- ya le ofrecen, los aún inimaginables saberes que puede obtener a partir de un registro riguroso del proceso de compositores e intérpretes. Como si los astrónomos no quisieran saber lo que se esconde en

⁸ ZALDÍVAR, Álvaro: “La práctica musical como tarea científica: investigando etnográficamente los procesos artísticos”, en *Actas del II Congreso CEIMUS sobre Educación e Investigación Musical*, Universidad Rey Juan Carlos, Enclave Creativa Ediciones, Madrid, 2012, p. 522.

Desde la implantación de los planes de Bolonia, o proceso de reordenamiento del Espacio Europeo de Educación Superior, la investigación artística ha comenzado a desarrollar su propio camino en este ámbito, y la reflexión sobre la investigación artística ha pasado a ser un campo nuevo de redefinición, cuestionamiento y estudio.¹⁰ Varias tesis doctorales significativas de los últimos años en el mundo universitario español han surcado estos campos.¹¹ El *corpus* de artículos y libros sobre este tipo de investigación ha ido creciendo en los últimos años en España, y ha ofrecido ya un marco auténtico de referencias para los campos de la investigación y la educación artística. Este terreno de investigación se balancea entre posicionamientos todavía escépticos desde el punto de vista de un pensamiento científico tradicional hasta posturas absolutamente opuestas que están reivindicando un radical enfoque de la investigación desde el mismo arte.¹² Las características de esta investigación desde la creación ya han sido señaladas por el profesor Palmer al clasificarlas en fases como ver (captar la información), mirar (seleccionarla), observar (acumularla) y experimentar (enriquecer esa información interviniéndola).¹³ En este sentido una de las aportaciones más recientes es el artículo conjunto de los profesores Palmer y Muñoz estudiando las características de esta investigación desde la creación y aportando además formas de valoración de este trabajo, además de ofreciendo varias propuestas para la existencia de este terreno en el marco del mundo universitario.¹⁴

⁹ ZÁLDÍVAR, Álvaro: *op. cit.*, p. 527. Del profesor Zaldívar véase también a este respecto ZÁLDÍVAR, Álvaro: “El reto de la investigación creativa y performativa”, en *Eufonía: Didáctica de la música*, 38, 2006, pp. 87-94; y también ZÁLDÍVAR, Álvaro: “Investigar desde el arte”, *Anales*, 1, 2008, pp. 57-64.

¹⁰ Por ejemplo esta reciente referencia bibliográfica: LÓPEZ CANO, Rubén y SAN CRISTÓBAL OPAZO, Úrsula: *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*, Barcelona, 2014.

¹¹ Destacaría aquí tesis doctorales recientes como la del artista plástico Timothy Baird Layden (*Aportaciones teóricas y prácticas sobre sinestesia y las percepciones sonoras en la pintura contemporánea*), la del compositor y saxofonista Sixto Manuel Herrero Rodes (*Ácueo: del estudio del cante minero a la investigación basada en la práctica*), o la del compositor Alberto Carretero (*El proceso de composición musical a través de las técnicas bio-inspiradas de inteligencia artificial: investigación desde la creación musical*, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2013), por citar algunas.

¹² Una destacada en sus perspectivas es la del profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada (y artista plástico) Fernando Hernández. Cf. HERNÁNDEZ, Fernando: “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”, en *Educatio siglo XXI*, 26 (2008).

¹³ PALMER APARICIO, Antonio: “EPEF, ¿un nuevo paradigma?”, en CALVO, Vicente y LABRADOR, Félix (eds.): *In_des_ar. Investigar desde el Arte*, Editorial Dykinson, Madrid. 2011, pp. 181-205.

¹⁴ Véase PALMER APARICIO, Antonio y MUÑOZ RUBIO, Enrique: “Podemos comprender la música? Creación musical e investigación: dos caminos paralelos”, en GARCÍA-SEMPERE, P.; TEJADA ROMERO, P. y RUSCICA, A. (coords.): *Experiencias y propuestas de investigación y docencia en la creación artística*, Editorial Universidad de Granada, 2014, pp. 17-32.

4. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

-Analizar elementos concretos que puedan determinar la morfología de una obra artística de base interdisciplinar. Ello supone una reflexión sobre temáticas muy distintas y transversales articuladas en pos de un objetivo que es a la par científico y artístico. Aspectos como la superficie, la sinestesia, el color, el espacio y la arquitectura, el espacio en el teatro postdramático y la danza, el caminar como práctica estética, etc. son niveles que se estudiarán a partir de autores y obras concretas en sus respectivos contextos.

-Presentar un proyecto artístico que interrelacionándose con modelos históricos y perspectivas estéticas distintas, etc. aporte un margen de conocimiento en su consecución. Este proyecto final es una investigación sobre toda esta temática que parte de la propia creación. Servirá para contextualizar diferentes estudios transversales planteados previamente. Este proyecto creativo final recoge y articula una reflexión sobre todo el marco teórico estudiado.

-Realzar y revivir un campo de diálogo con proyectos, nombres y estéticas que ya han abierto estos territorios desde hace más de cien años. En el ámbito de la enseñanza de la composición, por ejemplo, todos estos aspectos son con mucha frecuencia ignorados (así es la experiencia del autor de esta tesis en sus casi veinte años como profesor de composición en varios centros superiores de varios países europeos). Por otro lado, en la música de creación a nivel profesional se da también, no sin sorpresa, un amplio desconocimiento sobre proyectos interdisciplinares que con tecnologías y presupuestos de épocas pasadas ya han planteado y desarrollado la consecución de obras artísticas en las que lo interdisciplinario ha jugado un papel esencial. La reflexión en un contexto de diálogo con otras disciplinas se antoja como necesaria tanto desde un punto de vista de la enseñanza académica y la investigación como desde la mera dimensión artística y creativa.

Aunque el objetivo de esta tesis doctoral no es en absoluto hacer un estudio completo de todos estos ámbitos hasta la actualidad, sí supone, en cambio, un intento de tratar varios de estos aspectos centrándolos en determinados momentos, autores y proyectos, y siempre vinculándolos a la trayectoria compositiva del autor de este trabajo, situando como punto de fuga la obra final planteada y expuesta al final de la tesis, *ATLAS –Islas de utopía*.

5. METODOLOGÍA

Para el desarrollo de este trabajo se ha atendido a una bibliografía muy amplia y transversal sobre estos temas interdisciplinares estudiados desde perspectivas y enfoques muy distintos. Los estudios que han abrazado estos campos no son

solamente musicales, o propiamente y en general artísticos: el trabajo de demarcación de todos estos terrenos obliga a contemplar un especial *corpus* (tesis doctorales, libros, artículos, textos de artistas, etc.) que ha tratado aspectos muy distintos y parciales pero complementarios en última instancia para tener una visión global. Ello ha conllevado el deber de contemplar publicaciones que han partido de campos como la filosofía, la estética, la filología, la crítica literaria, la historia del arte, la arquitectura, el paisajismo, el diseño de jardines o la antropología.

Las propias creaciones artísticas que se estudiarán –en la pintura, en la arquitectura, en la música, etc.- ofrecen pistas y numerosas conclusiones sobre sus motivaciones y consecuencias en el desarrollo de la interdisciplinariedad.

Esta tesis doctoral parte de una visión amplia y englobante de experiencias y proyectos muy amplios iniciados hace más de cien años para, poco a poco, ir concentrándose en determinados autores, obras y corrientes. En su desarrollo se plantea un acercamiento cada vez mayor a varios proyectos creativos musicales que permiten atender en concreto a ciertas particularidades, sobre todo en aspectos de interdisciplinariedad. Finalmente la visión será enormemente cercana y se penetrará en los interiores de la obra escénico musical que constituye la parte final de la tesis. La metodología es en un inicio documental, bibliográfica y de carácter histórico y estético. Los procesos de trabajo son deductivos, partiendo de aspectos generales sobre las temáticas principales de este trabajo y avanzando hacia aspectos particulares.

El trabajo se articula en tres partes. La PARTE I ofrece un marco teórico que pretende de forma transversal tratar diferentes formas de creación interdisciplinar. Desde finales del siglo XIX se constatan perspectivas interdisciplinarias en la creación artística, no solo en la música sino también en el teatro, la danza, teatro musical y en la ópera. Este acercamiento, por lo amplio del campo de trabajo estudiado, será forzosamente fragmentado, y atenderá sobre todo a aspectos que realmente son de especial interés en el camino hacia el proyecto final de la tesis.

La PARTE II se centra en una perspectiva más cercana y concreta en torno a contextos disociados que pueden ser parte de una visión interdisciplinar del fenómeno artístico. Categorías como el espacio, el tiempo y la memoria sirven de canalización para diferentes aspectos interdisciplinarios que son iluminados con la descripción y análisis de algunas obras concretas. Aspectos como la ornamentación y la superficie, la repetición y la geometría, o la iluminación, el color y el espacio arquitectónico son partes de esta investigación.

Los diversos apartados sobre obras musicales del autor de esta tesis, a modo de islas que se abren en medio del cuerpo del texto, pretenden no solo plantear aspectos vinculados a los temas tratados (especialmente en las diversas perspectivas de la interdisciplinariedad adaptada a una obra de creación musical) sino también abrir un marco personal y subjetivo de experiencias, reflexiones, etc. en la misma creación. Se ofrece un panorama conciso sobre diferentes evoluciones, búsquedas y problemáticas –también de forma crítica- que el propio trabajo como compositor ha

ido recorriendo en un periodo de varios años en el camino del final de esta tesis. Así, el panorama ofrecido comportará una mayor información de tipo diacrónico en cuanto a la propia evolución del lenguaje musical, formal y de los intereses que han marcado esa línea temporal hasta llegar a *ATLAS*. Las obras presentadas en esta PARTE II atienden a aspectos muy distintos y concretos importantes -aunque parciales y acotados en cada momento- que pueden representar mucho mejor las consecuencias del proceso de investigación artística dentro de un proceso evolutivo.

La PARTE III, finalmente, ofrece una perspectiva algo novedosa aunque no original ni dada por vez primera, como ya se ha apuntado. Se trata de una obra nueva de creación que sirve como marco de reflexión y como culminación de un proyecto de tesis. Es al mismo tiempo el terreno en el que se plantean cuestiones, reflexiones y visiones de futuro ante las temáticas y problemas planteados desde el inicio de la tesis. Esta PARTE III se centra en la obra *ATLAS –Islas de utopía*, que se constituye en el centro de investigación de numerosos aspectos ya anticipados, y que en un estudio profundo desde varios puntos de vista ofrece una panorámica desde la propia creación sobre elementos interdisciplinarios y vinculados a diversos campos del conocimiento humano que han determinado su propia esencia como obra de creación artística.

Al final de todo el trabajo se aportan unas conclusiones de llegada y se ofrecen algunas ideas de cara a posibles caminos abiertos en un futuro. Tras las Conclusiones y la Bibliografía se ofrece, en un CD adjunto, un apartado de ANEXOS que permite acceder a numerosos documentos sobre *ATLAS –Islas de utopía*. Entre ellos está la grabación en audio (de la interpretación en Salzburgo) así como una selección de críticas.

Dos notas importantes antes de encarar la PARTE I:

1) Todas las traducciones son del autor de esta tesis, salvo algún caso excepcional que será señalado en su lugar concreto.

2) Los ejemplos que aparecen en esta tesis se han numerado y reseñado al pie de cada uno de ellos. Al final se recogen todos en una tabla de ejemplos. Todos ellos son referencias visuales de partituras, libros, manuscritos, o imágenes de obras plásticas o fotos de proyectos escénicos concretos. Por eso se han considerado y unido todos simplemente a modo de ejemplos visuales que expanden y enriquecen el propio texto de la investigación.

* * *

PARTE I
MARCO TEÓRICO

1. HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CONCEPTO DE INTERDISCIPLINARIEDAD

El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (RAE) define la palabra *Interdisciplinariedad* como “Cualidad de lo interdisciplinario”. El adjetivo *Interdisciplinario* (*a*) en la misma RAE viene así mismo definido como “Dicho de un estudio o de otra actividad: Que se realiza con la cooperación de varias disciplinas.” En muchos otros lugares se recogen las voces “interdisciplinariedad” y también “multidisciplinariedad”. El término, en numerosas lenguas (*Interdisziplinarietät*, *interdisciplinarity*, *interdisciplinarité*, *interdisciplinarietà*, etc.) posee una gran presencia en numerosos medios no sólo culturales y artísticos sino también científicos, educativos, etc. El prefijo “inter” expresa esta interacción, y la palabra *disciplina* define especialmente en el campo del arte la acepción referida a “Arte, facultad o ciencia” (RAE).

La articulación de las principales disciplinas artísticas hay que retrotraerla atrás en la historia. La arquitectura, la pintura y la escultura parecen ser las primeras disciplinas señaladas y que aún marcan los campos de divisiones de numerosas academias de Bellas Artes actuales. A las citadas disciplinas habría que añadir otras consideradas como secundarias o de otra dimensión distinta como la orfebrería, la cerámica, la vidriera, el mosaico, etc., todas ellas denominadas a veces como disciplinas “menores”, pero que en todo caso ofrecen las dos perspectivas en cierto modo aún presentes de la creación como *arte* o como *artesanía*. La palabra latina *artis* conoce otro mundo de implicaciones en la palabra germánica *Kunst*, que de manera distinta a *artis* (arte, artesanía) deriva de *Kennen* (conocer). Esta divergencia tiene consecuencias evidentes en el uso de las palabras en las distintas lenguas y en el mundo de implicaciones que ofrecen.

La conjunción e interacción de diferentes disciplinas marca el trabajo de numerosos grupos, instituciones, empresas, etc., y define un trabajo conjunto y dialogante entre varias disciplinas. En el territorio del arte parece señalar de forma clara al resultado artístico: cuando presenta elementos superpuestos en diferentes niveles de varias disciplinas distintas. En el campo de las ciencias el término interdisciplinariedad, ya antiguo, ha sido cuestionado y sobre todo expandido a otras terminologías que ponen el acento en el punto de partida de la investigación (científica o artística), en la perspectiva de la observación, sus tránsitos y los métodos. Así, en los últimos años ha comenzado a ser usado con especial fuerza el término de *transdisciplinariedad*. La carga semántica y de implicaciones de la ya usada palabra interdisciplinariedad ha contribuido a presentar la nueva expresión como algo más nuevo y sin tanta carga de significantes. Su uso ha devenido un contenedor de múltiples clichés del que se han apoderado distintos ámbitos del arte y

de la ciencia y también de otros medios distintos como el periodismo, etc. En este contexto y en este campo de estudios -aunque desde la teoría se han dado explicaciones que afectan a diferentes disciplinas de algún modo vinculadas (sea de forma horizontal, vertical, subyugadas unas a otras, etc.- ha surgido un conjunto muy rico y variado de términos y conceptos que ha ampliado enormemente este territorio: palabras como multidisciplinariedad, supradisciplinariedad, pluridisciplinariedad, y añadido a ello otro grupo que pretende ampliar y enriquecer las perspectivas de estudio: transmedialidad, intramedialidad, intermedialidad, multimedialidad, etc.

Aunque no es objetivo de este trabajo explorar de forma extensa este terreno conceptual, sí queremos señalar que en el título de esta tesis se ha mantenido el término interdisciplinariedad, pese a su carga sustancial y su largo uso, para dejar todo el campo de referencias y de posibilidades de interpretación abierto. Sin embargo las demás expresiones pueden ser articuladas según los contextos y puntos de vista desde los que nos enfrentemos al estudio e investigación de fenómenos que pertenecen, en principio y de modos distintos, a disciplinas específicas.

El término *transdisciplinariedad* supone para algunos autores lanzar la vista más allá (“trans”) de la disciplina propia del que observa; una observación desde una disciplina concreta como “punto de partida”.¹⁵ En cambio la *interdisciplinariedad* se articula como una visión desde fuera, que observa y comprende con su mirada varias disciplinas pero sin constituir ninguna de ellas ese punto de partida.¹⁶

Mainzer ha perfilado esta perspectiva señalando que en la interdisciplinariedad se da una cooperación entre (“inter”) las distintas disciplinas, reduciendo todo a problemáticas determinadas y limitándolo a un tiempo concreto. En este proceso interdisciplinar las disciplinas concernidas no cambian ni sus métodos ni sus finalidades.¹⁷

Franz Schaller, por su lado, ha resumido estas particularidades en el campo de la ciencia de la siguiente manera:¹⁸

-La transdisciplinariedad se da cuando se traspasan las fronteras de la ciencia (o de una praxis artística, añadiremos nosotros).

-Tanto la interdisciplinariedad como la multidisciplinariedad se sitúan dentro de la ciencia concreta (o disciplina artística).

¹⁵ GUTSCHMIDT, Holger: “Multidisziplinarität, Interdisziplinarität, Transdisziplinarität – Überlegungen zur Begriffsbestimmung anhand eines kunstgeschichtlichen Fallbeispiels”, BRAND, Frank, SCHALLER, Franz, HARALD, Völker (edit.): *Transdisziplinarität. Bestandaufnahme und Perspektive*, Universitätsverlag, Göttingen, 2004, p. 65.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ MAINZER, K.: “Erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Grundlagen der Inter- und Transdisziplinarität”, en ARBER, W., (editor.): *Inter- und Transdisziplinarität. Warum? – Wie? / Inter- et transdisciplinarité. Pourquoi? – Comment?*, Berna / Stuttgart / Viena, Haupt, 1993, p. 18.

¹⁸ SCHALLER, Franz: “Erkundungen zum Transdisziplinaritätsbegriff”, en *Transdisziplinarität. Bestandaufnahme und Perspektive*, op. cit., p. 40.

-La praxis interdisciplinar se encuentra “entre” las disciplinas, pero las fronteras entre ellas son superadas.

-En la multidisciplinariedad conviven diferentes disciplinas de forma conjunta, pero sin que haya un contenido o un método de integración en ese contexto.

-Sí se puede constatar una combinación entre interdisciplinariedad y transdisciplinariedad cuando una disciplina es puesta en intercambio con otra u otras disciplinas y se produce un contacto en un sistema científico (o artístico) externo.

Jean Piaget, en cambio, ha hecho hincapié en que la multidisciplinariedad o la pluridisciplinariedad se caracterizan por la existencia de una transmisión de información en una ciencia y otra. Piaget cita el ejemplo de la mineralología en relación a la geología o la paleontología... Y por otro lado la interdisciplinariedad conlleva, de forma contraria, interacciones parciales entre las varias ciencias. Se trata de analizar diversos tipos de interacciones posibles. El ejemplo que da es el caso de las ciencias cognitivas en el terreno de las ciencias humanas. En cambio, según también Piaget, la transdisciplinariedad supone “la unidad de la ciencia y una teoría general de los sistemas [...], una toma de posición metafísica general [...]”.¹⁹

En el mundo de la creación cultural, en el medio artístico, la interdisciplinariedad -lo interdisciplinario- ha marcado y determinado muchos campos de trabajo, muchas parcelas estéticas que precisamente desde ese diálogo han desarrollado y presentado contextos nuevos en una visión transversal entre disciplinas en diverso grado interrelacionadas. A las disciplinas clásicas iniciales (las Bellas Artes, *Beaux-Arts*) se les añadieron otras tan importantes hoy como la fotografía y el cine. Y posteriormente la transversalidad e interacción de la música con otros medios, o de otros medios entre sí, se tradujo en términos y conceptos hoy ya muy estudiados como el videoarte, el *sound art* (*Klangkunst*²⁰ en alemán), las instalaciones sonoras, el mundo de las performances (*performance art*),²¹ la vídeo escultura, los *Hör-Räume* (espacios de escucha), las *Raumprojektionen* (proyecciones espaciales), *software art*, *sound design*, *games*, *music video*, *light show*, etcétera. Todo este campo de experiencias y búsquedas artísticas se desarrolla en un mundo globalizado en el que se han impuesto las denominaciones en inglés y el que ya no existen límites o fronteras claras y definidas. Estos nuevos territorios

¹⁹ Véase VONÈCHE, J.: “Aspects épistémologiques des relations interdisciplinaires”, en ARBER, W. (editor.): *Inter- und Transdisziplinarität. Warum? – Wie? / Inter- et transdisciplinarité. Pourquoi? – Comment?*, op. cit., pp. 111-128.

²⁰ Véase especialmente el estudio de DE LA MOTTE-HABER, Helga: *Klangkunst*, Laaber, Ratisbona, 1999.

²¹ Sobre el *performance art* véase GOLDBERG, RoseLee: *Performance art*, Thames & Hudson, Londres, 2011.

están en continua expansión y variabilidad, sobre todo en su adaptación a los entornos sociales, políticos, artísticos y tecnológicos.²²

Sin embargo lo que sí se puede trazar es cómo ya en los años sesenta se operó el inicio de un tránsito desde el desmantelamiento del concepto de las *Beaux-Arts* hacia otros dominios que se han categorizado como “arte sin fronteras”.²³

Una denominada *cultura híbrida* ha articulado en los últimos años (no solo a través de la tecnología) nuevos espacios entrecruzados que abren nuevas configuraciones artísticas que se han denominado “zonas entremedias”. Yvonne Spielmann, tratando esta temática, habla no solo de aspectos de hibridación entre distintas formas artísticas, sino también de *Zwischenzonen* y de *Zwischenräume* (“espacios entremedia”).²⁴

En los dominios de la ciencia la interdisciplinariedad ha experimentado avances enormemente importantes. La necesidad de desarrollar equipos plurales provenientes de diversos ámbitos del conocimiento se ha encauzado como uno de los mejores sistemas para desarrollar nuevas investigaciones y buscar soluciones a problemas actuales (física, medicina, etc.). En este sentido el reciente libro del físico español José Manuel Sánchez Ron *La nueva ilustración: Ciencia, Tecnología y Humanidades en un mundo interdisciplinar* ha estudiado múltiples aspectos de esta temática partiendo de las ciencias y abriendo varias perspectivas interdisciplinares de estudio que atañen también al mundo de las humanidades (filosofía, historia, fonética, etc.).²⁵

Es en este marco abierto de interrelaciones, partiendo del mundo del sonido y la música, en el que se moverán las siguientes páginas. Y todo ello con el centro de gravedad puesto en proyectos vinculados a lo escénico musical, más en concreto en lo referente al teatro musical y la ópera como manifestaciones artísticas y en sus posibilidades interdisciplinares.

²² Entre las más recientes y actualizadas publicaciones sobre estos campos, en especial desde la música, véase por ejemplo BRÜSTLE, Christa: “Raumkomposition und Grenzüberschreitungen zu anderen Kunstbereichen, en HIECKEL, Jörn Peter, UTZ, Christian (editores): *Lexikon Neue Musik*, Metzler / Bärenreiter, Stuttgart / Kassel, 2016, pp. 88 ss. Otra publicación que destaca por su esencial base y enfoque interdisciplinario, desde un punto de vista histórico y sistemático, es DANIELS, Dieter, NAUMANN, Sandra: *See the sound. Audiovisuology. A reader*, Walther König, Colonia, 2015. También es muy reseñable desde el punto de vista absolutamente interdisciplinar, sobre todo en relación a la imagen (vídeo y cine) la publicación de HIECKEL, Jörn Peter (edit.): *Überblendungen. Neue Musik mit Film/Video*, Schott, Maguncia, 2016.

²³ Cf. DE DUVE, Thierry: “Duchamp, der Bote grenzenloser Kunst”, en AA.VV: *Grenzenlos Kunst?*, Akademie der Künste Berlin, Verlag Kettler, Dortmund, pp. 44 ss.

²⁴ SPIELMANN, Yvonne: *Hybridkultur*, Suhrkam, Berlín, 2010, pp. 177 ss.

²⁵ SÁNCHEZ RON, José Manuel: *La nueva ilustración: Ciencia, Tecnología y Humanidades en un mundo interdisciplinar*, Ediciones Nobel, Oviedo, 2011.

2. CREACIONES ESCÉNICO-MUSICALES: MAPA Y TERRITORIO

Solo el arte moderno puede revelarnos lo que es
en el fondo el “arte moderno”, qué secretas razones
del espíritu han motivado su surgimiento,
hacia qué objetivos apenas conscientes se dirige.

Hans Sedlmayr²⁶

En los siguientes apartados se va a atender a algunas perspectivas surgidas y desarrolladas dentro del movimiento del arte moderno que constituyen puntos ineludibles de referencia en el mapa de la interdisciplinariedad, al menos como ideaciones que rebasan los marcos del arte anterior y como territorios que invaden campos colindantes. Un breve acercamiento a los conceptos de forma y marco nos lanzará hacia varios de los movimientos de vanguardia de principios del siglo XX, incluyendo el trabajo desplegado por la Bauhaus a través de varios autores fundamentales en la línea de trabajo de esta tesis.²⁷

2.1. La forma y los marcos.

El arte es una forma.

J. Baudrillard²⁸

La disolución de los marcos en numerosos proyectos artísticos interdisciplinarios ha conllevado el cuestionamiento no solo de esos marcos sino también del concepto de forma. Este deshilachamiento o desdibujamiento de las

²⁶ SEDLMAYR, Hans: *La revolución del arte moderno*, Acantilado, Barcelona, 2008, pp. 19-20.

²⁷ Los aspectos que se van a tratar atañen al uso del espacio y de otros parámetros también del mundo postdramático como el color, el gesto, el movimiento, la interrelación con el público, etc. En este marco, aunque el tema teatro musical u ópera es paralelo, no se va a tratar de forma extensa la relación del texto o del libreto con los niveles de la música, la dramaturgia, etc. Desde principios del XX, con proyectos como los que se verán de Kandinsky o Schönberg, el elemento textual ha comenzado a derivar hacia otras tipologías distintas. Y desde los años sesenta la utilización del libreto ha estado vinculada a su propia crisis y disolución como “entidad conductora del drama” (Cf. COHEN-LEVINAS, Danielle: “Vox, vocis : les rhétoriques de l’écriture dramatique”, citado por DECO, Francisco: “Las metamorfosis del libreto. Análisis de *Avis de tempête* (Georges Aperghis / Peter Szendy)”, en *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 31, Núm. 2, 2016, pp. 241-257.). El conocido número sobre la ópera de la revista *Contrechamps* en 1985 fijó precisamente -a través de numerosos textos de autores importantes del momento- la reflexión sobre aspectos como el libreto, las nuevas dramaturgias, la crisis del género, etc. (véase AA.VV: *Opéra*, Contrechamps, Lausana / París, 1985). En el teatro postdramático y en muchas propuestas hasta la actualidad el elemento textual es un aspecto más que participa en igualdad de condiciones en relación a otros muchos niveles. La interdisciplinariedad es precisamente el territorio en el que se desarrollan hoy muchos proyectos artísticos.

²⁸ BAUDRILLARD, Jean: *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007, p. 91.

fronteras entre las diferentes disciplinas artísticas no es algo nuevo, sino la realidad de un proceso estético que desde principios del XX se ha ido decantando en una nueva relación entre las distintas disciplinas clásicas.

Un texto histórico e importante aquí es la conferencia de Theodor W. Adorno de título *Die Kunst und die Künste* (“El arte y las artes”), de 1966. En este texto usa Adorno la palabra *Verfransung* para definir este proceso de volatización de los límites entre las diferentes disciplinas artísticas: “las líneas de demarcación se deshilachan [*ihre Demarkationslinien verfransen sich*].”²⁹

Es en el terreno del arte conceptual y postconceptual en el que se opera esta desvinculación de manera ya total. Antes estas fracturas se iban expandiendo a través de distintas corrientes, proyectos y tendencias. En especial es en el mundo de las instalaciones en el que las fronteras han pasado a ser parte de la reflexión y de las operaciones estéticas. La reflexión sobre las formas de representación artística y las diversas perspectivas abren un panorama que se ha definido bajo el término de *intermedialidad*.

*La intermedialidad remite a un cambio de acento en la producción artística, a una tendencia que se aleja de objetos individuales y estáticos para aproximarse a la presentación de nuevas relaciones en el espacio y el tiempo.*³⁰

El espacio y el tiempo son los protagonistas absolutos de este pensamiento artístico. Sin embargo esta visión sobre fronteras difuminadas entre distintas disciplinas es un elemento que se puede rastrear de forma histórica. En muchas manifestaciones desde la Antigüedad como los ritos místicos, las distintas formas de liturgias desarrolladas en contextos religiosos y espirituales, etc. han dotado a sus perspectivas artísticas de una interacción interdisciplinar. La unión de elementos musicales con otros visuales, gestuales, olorosos, lumínicos (colores), movimientos (coreográficos, extáticos, etc.) han sabido crear una interrelación entre diversos territorios que han encontrado una simultaneidad de orden sinestésico [*ein Synästhetisches Ganzes*].”³¹ No otra cosa es lo que ha ocurrido desde las vanguardias históricas en el contexto artístico occidental. “La música no existe fuera de este contexto estético [...]”.³² Dieter Mersch ha expandido y categorizado estos nuevos contextos interdisciplinares (y de “deshilachamiento” de fronteras) más allá del

²⁹ ADORNO, Theodor W.: “Die Kunst und die Künste”, en ADORNO, Theodor W.: *Ohne Leitbild*, Fráncfort del Meno, 1967, p. 168.

³⁰ LÓPEZ, Silvia: “De Adorno a Ranciere. Por una crítica de lo estético”, en *Constalaciones. Revista de Teoría Crítica*, n. 7 (Diciembre de 2015), p. 114.

³¹ MERSCH, Dieter: “Unerfüllbarkeit. Neue Musik und neue Medien”, en HIEKEL, Jörn Peter (edit.): *Überblendungen. Neue Musik mit Film/Video*, Schott, Maguncia, 2016, p. 24.

³² *Ibid.*, p. 24.

neutro concepto de la interdisciplinariedad, y ha usado otros términos definitorios más concretos como multimedia, intermedialidad e hibridación.³³

Los marcos y formas que los movimientos del arte moderno desarrollaron en esos breves años expusieron un concepto de tiempo articulado en fragmentos cortos, en experiencias explosivas que rápidamente se evaporaban o transformaban; un número grande de artistas se desplazaba por ese tablero o territorio del nuevo arte orientados a un fin, rodeados de manifiestos, documentaciones y experiencias de ese trabajo que cada movimiento desarrolló para demostrar algo.³⁴ Esas obras nuevas tenían un peso mayor en el terreno de lo conceptual. La fractura con los estilos del arte anterior quedaba marcada delimitando un salto adelante desde el que ya va a resultar imposible volver atrás. Los nuevos marcos y territorios son fruto de la búsqueda del arte y de todas las artes en esos momentos “por ser completamente puros.”³⁵ Esa búsqueda de la pureza es la resaltada por el historiador del arte Hans Sedlmayr al tratar los movimientos artísticos de este arte moderno a inicios del XX. Algunas de esas aportaciones son las que se van a resaltar seguidamente antes de llevar al concepto de teatro postdramático.

2.2. Aportaciones del arte moderno.

[...] la plena diferenciación del fenómeno arte
en la sociedad burguesa sólo se alcanza con el esteticismo
al que responden los movimientos históricos de vanguardia.

Peter Bürger³⁶

Sin duda alguna el inicio del siglo XX ofreció a través del denominado arte moderno, constituido básicamente por las llamadas ya históricamente *vanguardias*, un revulsivo de primer orden difícilmente comparable al de otros momentos históricos, sobre todo por la intensidad, variables y resultados desarrollados en las parcelas de lo artístico. El arte moderno trazó entre finales del XIX y principios del XX toda una revolución que significó el cambio de varios paradigmas del arte a partir de entonces. Este movimiento moderno ha sido vinculado a Baudelaire con mucha frecuencia como punto de partida.

Movimientos como el futurista, básicamente italiano (con Marinetti, etc.), el cubismo y lo que significó en el uso de la perspectiva y de las formas en las artes plásticas a través de Pablo Picasso o George Braque, el orfismo de Sonia y Robert Delaunay, con la influencia que tendrá en autores algo posteriores como Paul Klee, el

³³ *Ibid.*, pp. 24-41. Mersch desarrolla incluso una extensa crítica a las teorías del musicólogo Harry Lehmann sobre una estética de lo digital (expuesta a partir de su libro reciente: LEHMANN, Harry: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Schott, Maguncia, 2012).

³⁴ Cf. STANGOS, Nikos: *Conceptos del arte moderno*, Alianza, Madrid, 2006, p.10.

³⁵ SEDLMAYR, Hans: *La revolución del arte moderno*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 27.

³⁶ BÜRGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Las Cuarenta, Buenos Aires, 2009, p. 24.

constructivismo ruso, lo que será el dadaísmo de un Tristan Tzara, el surrealismo (a través de sus varios manifiestos y las figuras esenciales durante su evolución de André Bretón, Salvador Dalí, etc.) o el expresionismo alemán son meras etapas de unos años veloces y convulsos que desarrollaron una reflexión sobre el hecho artístico, sobre sus espacios y sobre sus modos de representación.

Dos gestos artísticos han sido los señalados como esenciales en el paso del arte de ese momento hacia otra dimensión, como dos representaciones de la visión artística que va “más allá del arte”.³⁷ Son dos gestos nacidos de la ironía, de la desesperación y de la propia espontaneidad de dos artistas como fueron Marcel Duchamp y Kazimir Malévich. Si Duchamp sitúa y descontextualiza los objetos creando otras dimensiones mágicas en otros territorios artísticos, Malévich busca el “polo opuesto del mundo aparente”,³⁸ situando como centro de la percepción artística el mundo de las formas (como su cuadrado negro sobre fondo blanco). Ambos gestos delimitan la frontera con otro marco que parece estar fuera del arte tal como se entendía en ese momento. La trascendencia de ambos gestos es básica en la comprensión del arte de la segunda mitad del siglo XX.

En este panorama no se pueden olvidar las aportaciones realmente insoslayables y muy personales de la obra de un pintor como Paul Cézanne (1839-1906). De la mano de su trabajo postimpresionista derivó una especial superación de lo formal. El descubrimiento tardío de su obra (en el Salón de Otoño de 1904) significó la irrupción de un lenguaje nuevo por parte de un autor que ya tenía 65 años. Cuando Cézanne señala a Émile Bernard en 1904 la necesidad de basar la naturaleza en las figuras geométricas del cilindro, la esfera y el cono³⁹ lo que está destacando es lo que será la unión directa entre Cézanne y el cubismo.⁴⁰ Cézanne destruyó ya antes de los cubistas la perspectiva geométrica, articulando distintos puntos de vista y desarrollando toda una sucesión de visiones.⁴¹ La vinculación entre el pensamiento sobre el tiempo y la duración en un autor como Henri Bergson⁴² ha sido vinculada a la yuxtaposición de los objetos en la pintura de Cézanne.⁴³

La nueva visión ofrecida por Cézanne en su pintura se enfrenta a la naturaleza liberándose plenamente de las perspectivas neoclásica e impresionista. Esta naturaleza, reconocida en su íntima vinculación con la Provenza, desarrolló un nuevo lenguaje moderno en la pintura. “Hay que ver la naturaleza como si nadie la hubiera

³⁷ SEDLMAYR, Hans: *La revolución del arte moderno*, p.175.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Carta del 15 de abril de 1904. En CÉZANNE, Paul: *Leer la naturaleza*, Casimiro, Madrid, 2014, p. 50.

⁴⁰ Cf. Di Giacomo, Giuseppe: *Arte e modernità. Una guida filosofica*, Carocci Editore, Roma, 2016, p. 53.

⁴¹ Cf. VENTURI, Lionello: “Cézanne y el arte moderno”, en CÉZANNE, Paul: *Leer la naturaleza*, Casimiro, Madrid, 2014, p. 11.

⁴² Cf. BERGSON, Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889 (Edición de Frédéric Worms, París, 2007).

⁴³ VENTURI, Lionello: “Cézanne y el arte moderno”..., p. 12.

visto antes que nosotros”, decía Cézanne.⁴⁴ “El paisaje se piensa dentro de mí; yo soy su consciencia”.⁴⁵ Para Merleau-Ponty no hay nada más lejano del naturalismo que esta forma intuitiva de creación: “El arte no es ni imitación ni una fabricación que responda al instinto o al buen gusto. Es un proceso de expresión.”⁴⁶

Junto a Cézanne se debe citar también la aportación de Henri Matisse (que a través de su uso del color puro o de la perspectiva sobre el plano tuvo una influencia decisiva en muchos otros pintores),⁴⁷ o el escultor August Rodin, figura única que en la escultura supuso un punto culminante en su momento, y que fue también un personaje esencial para la obra de otros creadores como es el caso interesantísimo del joven poeta Rainer Maria Rilke.⁴⁸ A ellos hay que sumar la perspectiva exótica que el trabajo de Paul Gauguin supuso en su momento. A Matisse y a Rodin, sin embargo, volveremos; a este segundo en concreto al tratar la idea de la puerta y acercarnos a su gran proyecto de *La porte de l'Enfer*. También trataremos en apartados siguientes de esta tesis mucho más detenidamente a autores como Paul Klee o Vassily Kandinsky.

El simbolismo inicia a finales del siglo XIX, desde la literatura, la interacción con elementos externos como la sinestesia, y con las conocidas teorías de las correspondencias y las asociaciones, impregnando muchos de sus aspectos de elementos místicos, místicos, etc., no quedando lejana una vinculación al mundo de los sueños de Freud. Autores como Edgar Allan Poe (1809-1849) o Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) fueron muy significativos en su definición y se constituyeron en auténticos referentes para autores algo posteriores que participaron en las vanguardias históricas y en el desarrollo de sus proyectos y manifiestos.

El cubismo fue, en su aparición entre 1907 y 1914, un movimiento esencial que rompía en el mundo de la pintura con toda la tradición anterior. Sus representantes (Picasso, Braque, Juan Gris, Robert Delaunay, etc.) constituyen nombres esenciales que posibilitaron realmente todas las nuevas corrientes posteriores en el arte de la pintura occidental. La importancia de este movimiento ha sido señalada y destacada en el hecho de haber constituido el origen de dos caminos determinantes del arte moderno del siglo XX: el camino de la representación y el camino de la presentación.⁴⁹ Toda la arquitectura y la decoración modernas nacieron de la visión cubista.⁵⁰

⁴⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁴⁵ Citado en MERLEAU-PONTY, Maurice: *La duda de Cézanne*, Casimiro, Madrid, 2012, p. 47.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Autor que durante el breve periodo de 1904 a 1907 constituyó el grupo llamado *Les Fauves* (“las fieras”), junto a colegas como André Derain o Maurice Vlaminck.

⁴⁸ Cf. KOPP, Michaela: *Rilke und Rodin. Auf der Suche nach der wahren Art des Schreibens*, Peter Lang, 1999.

⁴⁹ Cf. DI GIACOMO, Giuseppe: *op. cit.*, p. 55.

⁵⁰ VENTURI, Lionello: “Cézanne y el arte moderno”, en CÉZANNE, Paul: *Leer la naturaleza*, Casimiro, Madrid, 2014, pp. 7-8.

La desaparición de la perspectiva lineal y la aparición de múltiples líneas de fuga afecta al uso de la luz, a su multiplicidad, y a través de la geometrización de la superficie del cuadro (normalmente de objetos, figuras y de la naturaleza) se logra una nueva dimensión sin profundidad en la pintura. *Les demoiselles d'Avignon* de Picasso, de 1907, es un punto de referencia ya canónico en el estudio de la historia del arte del siglo XX. El abandono de la perspectiva central a favor de una perspectiva múltiple es determinante en este cambio de paradigmas. El uso de ciertos colores apagados (marrones, ocre, grises) y el empleo por vez primera y de una forma muy especial de la técnica del *collage* determinarán también algunas de las principales características del cubismo. Picasso y Braque trabajaron de una sorprendente manera paralela en esos años (a partir de 1908). La problemática es aplicada a la forma y al color. El conflicto entre la representación y la construcción se hace patente a través de la *deformación*.⁵¹ Para Kahnweiler los antecesores de este movimiento determinado por la labor de Picasso y Braque, especialmente, fueron Cézanne y Derain. La abstracción se desarrolló antes en el campo de las artes plásticas que en otras disciplinas como la arquitectura. Sin embargo, “el cubismo sirvió para abrir los ojos del proyecto arquitectónico a las posibilidades de la abstracción, la simultaneidad y la manifestación del espacio.”⁵² El impresionismo como movimiento anterior

*no trastocó la relación figurativa figura-forma, sino que, más bien, sustituyó la representación literal de la forma por la de alguno de sus atributos clave (luz, color, vibración...) y dirigió la mirada a objetos, personajes, lugares y situaciones de los que antes la pintura oficial no se ocupaba, mirándolos además con nuevos ojos. Cambió el qué, el dónde y el cómo.*⁵³

Los cubistas abrieron la superficie del cuadro a nuevas representaciones geométricas y a la simultaneidad de los puntos de vista. La idea de la superficie plana ha sido unida a la idea de la modernidad en pintura: ha sido pensada “como una conquista por el arte de su propio médium, como la ruptura de su sumisión a fines exteriores y a la obligación mimética”.⁵⁴

El futurismo como movimiento, enfrentado en gran medida al mundo del simbolismo, se desarrolló a inicios del XX (su primera manifiesto fue en 1909),⁵⁵ y sus principales representantes (Marinetti, Russolo, Boccioni, etc.) buscaban una ruptura con el pasado a través de elementos que en la pintura, en la música, abrían campos nuevos basados en la importancia de las máquinas, la tecnología, el ruido, la velocidad, el interés por la ciudad y todas las implicaciones que estos nuevos

⁵¹ Cf. KAHNWEILER, Daniel-Henry: *El camino hacia el cubismo*, Acantilado, Barcelona, 2013, p. 40.

⁵² Cf. YNZENGA, Bernardo: *La materia del espacio arquitectónico*, Nobuko, Buenos Aires, 2013, p. 120.

⁵³ *Ibid.*, p. 121.

⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques: *El destino de las imágenes*, Editorial Politopías, Pontevedra, 2011, p. 111.

⁵⁵ MARINETTI, Filippo T.: “Manifiesto futurista”, *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.

intereses conllevaban en el aspecto creativo. Marinetti escribió, en esta visión del tiempo y del espacio que se reseña, que “El tiempo y el Espacio murieron ayer. [...] porque hemos creado ya la eterna velocidad omnipresente”.⁵⁶

Tanto el cubismo como el futurismo fueron antesalas previas a lo que será el constructivismo. La relación entre algunos de sus movimientos en sus inicios, o la pertenencia de algunos autores a varios de ellos en momentos consecutivos, por ejemplo, determina una serie de vinculaciones que a veces son muy evidentes. El constructivismo, por ejemplo, no conllevó una ruptura con las aportaciones anteriores, sino “una ampliación o desplazamiento de objetivos: del arte a la obra contruida; del diseño a los objetos; de la propuesta a la acción; de lo ideal a lo real.”⁵⁷ En la arquitectura, los proyectos y diseños de un Chernikhov⁵⁸ llevaron a su culmen toda esta visión constructivista del arte, ampliando la perspectiva plástica a las tres dimensiones.

El movimiento suprematista, iniciado en Rusia por el citado Kazimir Malévich en torno a 1915, de forma paralela al constructivismo, desarrollará un lenguaje centrado en las figuras geométricas, reduciendo las formas y buscando una esencialidad enormemente nueva en el arte europeo. Malévich llega a buscar la “ausencia del objeto”;⁵⁹ busca evidenciar la supremacía de la sensación pura. Ello hace destacar el elemento místico visionario en la obra de este autor.⁶⁰ El famoso *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, de 1915, ha quedado como símbolo de este movimiento en su inicio.⁶¹ El suprematismo abrió su visión más allá del campo de las dos dimensiones, y la perspectiva arquitectónica se hizo esencial en trabajos de Tatlin (sus *Contra relieves* de 1915) o la aportación de Lissitzky.⁶² A ellos se sumó el mismo Malévich con sus proyectos llamados *Architectones* en los que confluían la idea de lo constructivo con la arquitectura y la idea de las maquetas.⁶³ El deseo de integrar el tiempo y el espacio de forma conjunta en su trabajo fue una de las marcas de las vanguardias abstractas. Esta conjunción es evidente en los mismos textos de Malévich.⁶⁴

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ RANCIÈRE, Jacques: *El destino de las imágenes*, p. 127.

⁵⁸ Véase CHERNIKHOV, Iakov: *Construcciones de Formas Arquitectónicas y Maquinistas*, de 1931 [Se puede visitar en <http://www.icif.ru>].

⁵⁹ Cf. Di Giacomo, Giuseppe: *op. cit.*, p. 65.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Esta obra fue presentada en 1915 en San Petersburgo en la exposición de título *Última exposición de cuadros futuristas 0,10 (cero-diez)*. El mismo Malévich se denominó al inicio de su carrera artística como “cubofuturista”.

⁶² Algunas de sus obras se asemejan ya a instalaciones: convive lo arquitectónico, lo escultural y lo pictórico en un mismo espacio desarrollado como tal *ad hoc*.

⁶³ Cf. YNZENGA, *loc. cit.*, p. 125-126.

⁶⁴ Véase MALÉVICH, Kazimir: *La luz y el color, Carnet B (1923-26)*, Editorial Lampreave, Madrid, 2011.

El movimiento constructivista ruso encontró una hermandad cercana en lo que fue el movimiento holandés *De Stijl*. Autores como Van Doesburg⁶⁵ o Mondrian estudiaron en su obra la geometría de una forma todavía más radical. Las vinculaciones de Doesburg con Mondrian en el mismo grupo *De Stijl* (hasta que se separaron) así como la vinculación con Moholy-Nagy, que aunque no perteneció a este grupo holandés sí mantuvo un estrecho contacto con Van Doesburg, suponen la reflexión continua por el espacio y el tiempo como bases del trabajo artístico. Para Moholy-Nagy “La creación espacial es un entrelazamiento de las partes del espacio, ancladas, en su mayor parte, en relaciones claramente definidas que se extienden en todas las direcciones en fluctuante juego de fuerzas.”⁶⁶

En estos movimientos abstractos el cambio de actitud estuvo en

*superar la imagen del espacio como resultado o como mero soporte, para, en su lugar, entenderlo como objeto voluntario específico a abordar creativamente: manifestar la presencia del espacio y mostrar su condición liberadora.*⁶⁷

Desde ese mismo momento, en 1916, otra corriente como la que se autodenominará Dadá, abrirá otro nuevo frente marcado por un panfleto titulado *Cabaret Voltaire* (por el lugar de los encuentros en la ciudad suiza de Zúrich en que se inició) y dirigido por artistas como Hugo Ball o Tristan Tzara, aunque la lista de artistas que intervinieron en este movimiento fue especialmente grande (Marcel Duchamp, Jean Arp, Hans Richter, etc.). El Manifiesto Dadá de Tristan Tzara fue el principio de una nueva fase en 1918. La negación de la razón y de la lógica en sus creaciones y performances artísticas rompía los moldes de todos los sistemas anteriores determinados por cierto positivismo y lógica en la búsqueda y consecución de resultados. El carácter destructivo y rebelde marcaba por tanto la presentación de sus proyectos. Desde un punto de vista interdisciplinar cabría destacar el uso que hicieron de materiales no tradicionales, la desobjetivización de muchos de esos objetos, el uso de los *ready mades*, el *collage*, las *performances* y del espacio, las escrituras automáticas, etc. Un autor esencial en el siglo XX como el citado Duchamp continuó este mundo dadaísta en su periodo en Estados Unidos, y contribuyó al desarrollo de entornos creativos como los citados *ready-mades*. Con esta forma de “creación” Duchamp apelaba a la “no artisticidad” del arte;⁶⁸ un *ready-made* es algo –un objeto por ejemplo- ya hecho o producido con anterioridad (en referencia destacada a la producción industrial) que Duchamp extrapola a otro territorio. En este desplazamiento Duchamp busca la indiferencia visual como base

⁶⁵ Véase DOESBURG, Theo van: *17 puntos de la arquitectura neoplasticista*. *De Stijl*, XII, número 6/7, de 1924.

⁶⁶ MOHOLY-NAGY, László: *De los materiales a la arquitectura*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963 (primera edición en alemán en Múnich de 1928). Citado en YNZENGA, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁷ YNZENGA, *op. cit.*, p. 148.

⁶⁸ RAMÍREZ, Juan Antonio: *Duchamp. El amor y la muerte incluso*, Siruela, Madrid, 2000, p. 26.

de una percepción en la que destaque la ausencia total del criterio del buen o del mal gusto.⁶⁹

El dadaísmo fue seguido por el surrealismo, que expondrá ya a inicios de los años veinte su primer manifiesto (1924). Como movimiento se puede considerar como una reconstrucción a partir de las ruinas del movimiento Dadá.⁷⁰ Breton se encontró con la necesidad de traspasar la puerta cerrada que el dadaísmo ofrecía al señalar que “el verdadero dadaísta está contra Dadá”.⁷¹ El surrealismo, en el aspecto de la búsqueda de la pureza en el arte, es en su caso una excepción: es un arte intencionalmente de carácter “impuro”. El surrealismo ofrecía, y mantenía, con todo, una idea absolutamente revolucionaria, contraria a la lógica y al arte (“El arte es una estupidez”).⁷² El mundo de los automatismos y el mundo de los sueños continuaban presentes en el surrealismo, y mantenían una continuidad compleja en relación al dadaísmo.

En este contexto, sin embargo, hay que destacar lo que supuso el movimiento expresionista, sobre todo en el ámbito germánico en el que se desarrolló. Como tal movimiento, desarrollado entre 1905 y 1925, hay que señalar la continuación en él de algunos elementos del arte de la Viena del *fin-de-siècle*, y sobre todo, más que entenderlo como

*una de las corrientes o tendencias artísticas que al inicio del siglo se opusieron al impresionismo naturalístico o al simbolismo, habría que pensarlo como un proceso de disolución y metamorfosis de los presupuestos que habían regido el modelo de la cultura anterior, pautada por el predominio de la forma y de la representación, como principio y garantía de todo saber y legitimidad.*⁷³

La estética expresionista hay que vincularla con el romanticismo de finales del XIX, y en el ámbito alemán en el que se desarrolló habría que buscar sus raíces más profundas incluso en el movimiento del *Sturm und Drang* de finales del XVIII.⁷⁴ Autores como Rodin configuraron también su influencia a través de la búsqueda de la expresión y la tensión en sus figuras escultóricas. El citado Gauguin además de otros autores como van Gogh o Munch crearon todo un campo de referencias de gran importancia para los artistas posteriores del expresionismo.

⁶⁹ *Ibid.* (Para una visión sobre la tipología de los *ready-mades* consútese este estudio citado a partir de la página 27.)

⁷⁰ STANGOS, *op. cit.*, p. 105.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² SEDMAYR, *op. cit.*, p. 124.

⁷³ JARAUTA, Francisco: introducción del libro BAHR, Hermann: *Expresionismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998, pp. 12-13.

⁷⁴ Cf. STANGOS: *op. cit.*, p. 31ss.

El expresionismo se articuló a través de ciertas obras que en la literatura, en la pintura, en el teatro o en la música crearon una nueva dimensión del hecho artístico. A dramas iniciales de Oskar Kokoschka, como *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1907) hay que añadir obras emblemáticas en la literatura como la novela *Die andere Seite* del pintor y escritor Alfred Kubin (1909). Grupos artísticos como *Die Brücke* (en Dresde),⁷⁵ *Der blaue Reiter* (en Múnich), etc..., o revistas y editoriales como *Der Sturm*⁷⁶ colaboraron en este magma activo de creatividad. Algunos autores como Paul Hatvani o Hermann Bahr se enfrentaron ya al estudio de este movimiento en años tan tempranos como 1914.⁷⁷ De todo este amplio grupo de plataformas surgieron los nombres de Macke, Marc, Kandinsky, Klee, etc., como autores importantísimos de este movimiento. En música, como se verá, el nombre de Arnold Schönberg ocupó un puesto de relieve en esos años a través de obras cuyas fundamentales como el *Cuarteto de cuerda n° 2* (1907-1908), su *Erwartung* (1909), y también la obra que se tratará más adelante, *Die glückliche Hand* (1913). De esta perspectiva no se debe soslayar la importancia del *Harmonielehre* (Tratado de armonía) de Schönberg, publicado justo en esos años (1911).

Jaurauta ha destacado la importancia, en el terreno del pensamiento, de un libro como *Abstraktion und Einfühlung* (“Abstracción y sentimiento”), de Wilhelm Worringer (1907-1908). En él se trazan dos vías fundamentales de este movimiento expresionista: la emancipación de las alturas y de los colores (en la música y en la pintura respectivamente), y la búsqueda de una pintura abstracta “alejada de aquella complacencia naturalista que seguía presente en la estética del impresionismo”.⁷⁸

El impresionismo ha unido a autores muy distintos pero en un territorio de fuerte interconexión. La renuncia a la lógica también ha sido, como en el surrealismo, una búsqueda destacada, pero, sin embargo, esta renuncia es “apasionada”, y no cínica.⁷⁹ El expresionismo también aspira a la pureza antes señalada, pero la entiende de un modo más profundo: es “un anhelo de lo único y original, abarca hasta los orígenes, hasta las matrices, en un reino donde se cuecen juntos el espíritu, el alma y los sentidos, el reino de lo presentido.”⁸⁰ Es un arte cercano a lo no inteligible, “sus raíces siguen siendo más fuertes en la oscuridad.”⁸¹ La fuerza del expresionismo ha incidido de forma fundamental en el cambio de paradigmas en el arte de principios del siglo XX.

⁷⁵ Grupo fundado en 1905 y disuelto en 1913 en esta ciudad alemana (significa “El puente”). Formaron parte de él artistas como Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, etc.

⁷⁶ Fundada y dirigida desde 1910 por Herwarth Walden.

⁷⁷ Véase BAHN, Hermann: *Expressionismus*, Múnich, 1915 (en castellano: BAHN, Hermann: *Expresionismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Murcia, 1998); y también HATVANI, Paul: *Versuch über den Expressionismus*, 1917.

⁷⁸ JARAUTA: *op. cit.*, p. 15.

⁷⁹ Cf. SEDMAYR: *op. cit.*, p. 137.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 138.

⁸¹ *Ibid.*, p. 139.

Todos estos grupos, autores y tendencias del arte moderno determinarán en grado superlativo un cúmulo de energías renovadoras e inventivas que han marcado el arte no solo en ese momento sino también hasta nuestros días. Los diversos manifiestos se desarrollaron de la mano de un contexto cultural y social que hizo posible la existencia de galerías, revistas y publicaciones, asociaciones de artistas (casi como partidos revolucionarios), etc. que daban voz a todos estos procesos del arte moderno. Grupos como los citados *Die Brücke*, *Der blaue Reiter*, etc..., o revistas y editoriales como *Der Sturm* colaboraron en este magma activo de creatividad y de reivindicaciones. París, Berlín, Dresde, Múnich compartían protagonismo con otras ciudades menores como Hannover o Colonia. Pero todo constituía un nuevo clima dinámico de experiencias artísticas y de encuentros entre formas distintas de plasmar nuevas perspectivas que definen muy bien la revolucionaria actividad que unos pocos años del siglo XX ha dejado.

En la historia del arte, en el campo de la estética, en las tendencias e intereses de la crítica, las programaciones museísticas y en el mundo de la investigación todos estos mundos de las vanguardias han tenido y tienen hoy en día un peso y un poso continuo. Se puede afirmar que todos estos movimientos y sus aportaciones están enormemente presentes hasta hoy en día como modelos de referencia que, aunque superados por la historia, no dejan de ser espejos en los que confrontar las derivas del arte actual.

En los territorios de la música y la escena –campo principal de trabajo de esta tesis doctoral- el mundo de las vanguardias de principios de siglo aportó una serie de experiencias y propuestas que significarían también un antes y un después. La interdisciplinariedad, por un lado, puede ser constatada como una de las bases del trabajo de numerosos artistas y grupos; por otro, experiencias focalizadas en los ámbitos de la percepción, en particular en la sinestesia, son enormemente importantes para autores como Alexander Scriabin, Wasily Kandinsky, Paul Klee, etc. Las propuestas escénico musicales, de teatro, música y también coreográficas, a través de estos nombres y otros como los de la coreógrafa Isadora Duncan, el dramaturgo Maurice Maeterlinck, el director de teatro Max Reinhardt, la labor musical, pictórica y ensayística de Arnold Schönberg, y algo después de forma muy destacada en el trabajo de instituciones como la Bauhaus (a través de László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer o Paul Klee, entre otros) han acotado y definido numerosos aspectos de un trabajo que ha realzado lo interdisciplinar de una forma sobresaliente. Algunos de estos aspectos serán tematizados en los siguientes puntos.

La interacción entre las diferentes disciplinas supone tener en perspectiva lo que supuso la concepción del *Gesamtkunstwerk* (obra de arte absoluto)⁸² en la obra y en los escritos de Richard Wagner. En su texto publicado en 1850, *Die Zukunft des*

⁸² Concepto creado y desarrollado por Richard Wagner a partir de 1849 en sus textos *Arte y revolución* (1849), *La obra de arte del futuro* (1849) y su monumental *Ópera y drama* (1850-1851).

Kunstwerks, Wagner ya apeló a la superación de la división de las distintas disciplinas en la creación artística. El trabajo de la *gran opéra* de París constituía para él un modelo ideal en el que se hacían interactuar varias técnicas de representación en el teatro musical partiendo de una misma base de igualdad.⁸³ Su modelo para Bayreuth partió también de semejantes intereses. El concepto de *Gesamtkunstwerk* ha tenido una importantísima recepción, y ha servido como referencia para muy numerosas manifestaciones artísticas y posiciones estéticas en la búsqueda de territorios interdisciplinares.

Esta tesis doctoral, sin embargo, no pretende situar el punto de estudio en este panorama histórico que aquí se relata muy resumidamente y solo como visión superficial. Lo que se pretende en concreto es señalar y analizar algunos elementos y aspectos presentes en este contexto de principios del siglo XX que se presentarán más adelante en perspectivas más actuales relacionadas con lo interdisciplinar (incluyendo los de base sinestésica) y que sirvan de contexto para los proyectos que se estudian en la PARTE II y PARTE III de este trabajo.

En el campo de la percepción no se pueden separar estas experiencias propuestas en la creación artística de ciertas tendencias de especial fuerza que circulaban por Europa y que fijaban su atención en elementos que vinculaban lo ocultista con el hermetismo, terrenos en los que tanto el espiritismo como ciertas formas de misticismo estaban presentes en la sociedad, y tenían un eco especial en numerosas publicaciones, en autores y grupos y finalmente en la consecución de un terreno creativo en el que todos estos intereses estaban más o menos filtrados e incluso pasaron a ser verdaderamente la esencia de su trabajo.

Entre estas variadas tendencias que desde Rusia hasta Alemania o Francia convergían sobre el mapa europeo destacaron movimientos como la teosofía, doctrina aceptada y ejercida por muchas personas –entre ellos escritores y artistas varios– que suponía una vinculación especial con la naturaleza, con sus leyes y materiales, y que ofrecía una manera espiritual especial de vincularse con el mundo real y con las formas de percibir los fenómenos de la citada naturaleza. Numerosas formas de ocultismo, de hermetismo, de acercamiento a la cábala, etc. son rastreables en actitudes y reuniones sociales, en los contenidos de numerosas obras y temáticas tanto en la literatura como en la poesía e incluso en el mismo cine a través del desarrollo de los guiones.⁸⁴ El arte en gran parte era influido por toda una forma de

⁸³ VON HAKEN, Boris: “Musical Theater”, en *See the Sound. Audiovisuology. A Reader*, edit. por Dieter Daniels y Sandra Naumann, Walther König, Colonia, 215, p. 235.

⁸⁴ Un ejemplo muy destacado es el trabajo que desarrolló Henrik Galeen como colaborador y guionista del film de Murnau *Nosferatu. Eine Symphonie der Grauens*, de 1922. Imágenes mistericas, potencialización de los poderes ocultos de la naturaleza y muchos de sus elementos, la utilización de textos encriptados y la creación de mundos oníricos y espirituales (de ahí el interés por los fantasmas, el mundo de los muertos, los vampiros, las alucinaciones, etc.). Algunos aspectos de esta película serán rastreados posteriormente en relación a la sinestesia.

expresión y de vinculación con los temas del mundo y la naturaleza que no dejaron indiferentes a las muy variadas personas del momento.

A finales del XIX son identificables, según Hernández Barbosa, dos tradiciones distintas: de un lado una corriente filosófico-religiosa basada en el esoterismo y la alquimia, y por otro algunas corrientes que partiendo de una tradición filosófico-científica unen la filosofía, la fisiología y la teoría cognitiva.⁸⁵ Autores como Baudelaire o Swedenborg fueron fundamentales en la llamada teoría de las correspondencias que resaltaba no solo las interrelaciones sinestésicas sino la intuición, lo misterioso y no menos el lado casi de profetas que desempeñaban los artistas con su creación en la sociedad. El poemario de Baudelaire *Las flores del mal* es un ejemplo de ello. Ese carácter casi espiritual o de secta artística y religiosa es la que se infunde en muchos proyectos creativos de esos años.

Las vanguardias artísticas mostraron cierta inclinación hacia estas formas de posicionamiento del creador como profeta, como intermediario. Esta faceta llegó incluso a ser extrema en artistas del ámbito germánico entre el siglo XIX y los inicios del XX como Gusto Gräser, Karl Wilhelm Diefenbach, Gustav Nagel, Johannes Baader, etc.⁸⁶ Estas figuras han dejado rastros y han estado después presentes en algunos artistas de la segunda mitad del siglo XX como Joseph Beuys, Jörg Immendorff, Friedensreich Hundertwasser, etc.⁸⁷

Se trataría de “una afirmación de la posición singular del artista y de la obra de arte”.⁸⁸ Quizás esta es una de las bases de ese interés hacia las “especulaciones místicas y ocultistas desde finales del siglo XIX, desde el simbolismo hasta el mundo abstracto de Malevich.”⁸⁹

Otra de las teorías destacadas es la llamada teoría de las vibraciones; en ella la música y la pintura, por medio de las vibraciones que se reciben a través respectivamente del oído y de la vista, confluirían en un mismo fenómeno perceptivo, tal como señaló el pintor, compositor y meteorólogo francés Henri Rovel (1849-1926). Para él, las siete notas de la escala musical estaban relacionadas con los siete colores del espectro óptico, lo cual “implicaría una equivalencia funcional entre las artes.”⁹⁰ Esta teoría científica de las vibraciones consideraba que

la luz, al igual que el sonido, era un fenómeno de naturaleza vibratoria; así, las diferencias entre los colores dependerían de

⁸⁵ HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Abada, Madrid, 2013, p. 92.

⁸⁶ Una gran exposición en el Museo Schirn de Frankfurt en 2015 tematizó todo este movimiento a través del estudio de una serie de artistas-profetas de ese periodo señalado. Véase KORT, Pamela y HOLLEIN, Max: *Künstler und Propheten. Eine geheime Geschichte der Moderne 1872-1972*, Snoeck, 2015.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 284 ss.

⁸⁸ SCHMITZ, Norbert M.: “La doctrina Mazdaznan en la Bauhaus: el artista como salvador”, en FIEDLER, Jeannine, Feierabend, Peter (edit.): *Bauhaus*, Könemann, Madrid, 2000, p. 122.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, p. 95.

*las distintas frecuencias de las vibraciones con las que la luz excita la retina, de la misma forma que los sonidos son producidos por las distintas vibraciones del aire.*⁹¹

Un movimiento en este ámbito que recogió muchos elementos presentes en algunas de las teorías citadas será la antroposofía. Como movimiento tuvo un peso muy destacado en su momento, y fue desarrollado y articulado por un autor de enorme trascendencia a través de su actividad, conferencias, textos (fue poeta y dramaturgo, a la vez que filósofo) y de un cierto mesianismo que le llevó a concretar proyectos que hubieran sonado a utópicos si no fuera porque llegaron a ser finalizados. Se trata de Rudolf Steiner (1861-1925). Por ejemplo se debe citar aquí la construcción de su denominado *Goetheanum* en la ciudad suiza de Dornach, que será la sede central de este movimiento; suponía la creación de un cierto tipo de *templo* que representaba (igual que las iglesias para el cristianismo) la cúspide de todo un movimiento espiritual, artístico y educativo destinado a esa sociedad.⁹² Steiner fue un autor importante por su presencia en el ámbito centroeuropeo a través de sus textos y conferencias, y por el *corpus* que creó en torno a su pensamiento.⁹³ Su trabajo y lo que conllevará su antroposofía como movimiento ha dejado y posee incluso hasta la actualidad numerosos aspectos que dan cuenta de su importancia.⁹⁴

Solo en este rico contexto es necesario entender cómo se desarrolló el trabajo de autores que se verán más adelante como Alexander Scriabin, Wasily Kandinsky y otros que con sus proyectos ofrecieron una visión enormemente personal y original que trascendía la mirada artística tradicional hasta entonces y abría el territorio a aspectos que devinieron fundamentales. Algunos como la sinestesia o la interdisciplinariedad contaron con una muy destacada importancia.

2.3. El papel de la Bauhaus (1919-1933)

El nacimiento y el desarrollo de la Bauhaus como lugar de creación y enseñanza supuso un momento importantísimo para disciplinas como la arquitectura, la pintura, la fotografía, el teatro, la danza... No sin exagerar se puede admitir que la influencia de todos los creadores en el ámbito de la Bauhaus, a través de sus tres sedes consecutivas en Alemania (Weimar, Dessau y Berlín) y mediante la continuación en otras instituciones en Estados Unidos o en la República Federal de

⁹¹ FAXEDAS BRUJATS, Mara Lluïsa: “El vibracionismo de Rafael Barradas: genealogía de un concepto”, en *Archivo Español de Arte*, LXXXVIII, 351 (julio-Septiembre 2015), pp. 281-298.

⁹² Realmente hubo varios proyectos de *Goetheanum*; distintos proyectos arquitectónicos que hasta 1925 pudo supervisar el mismo Steiner.

⁹³ Hay un gran número de textos suyos publicados en castellano.

⁹⁴ La Antroposofía como movimiento, en especial en su ámbito pedagógico y de sistema de enseñanza, sigue vigente hoy en día. En Alemania tiene una presencia clara en casi todas las ciudades como un sistema alternativo con sus propias leyes y particularidades. En España existe también este tipo de enseñanza, pero de una forma mucho más minoritaria.

Alemania años después de finalizar la II Guerra Mundial fue fundamental. Tras la desaparición de la Bauhaus en Alemania, todas estas fases han supuesto hasta el día de hoy un campo de referencia de primera magnitud en numerosas disciplinas.

En esta tesis se quiere destacar precisamente el papel de esta institución a través de varios de sus creadores en la investigación en los terrenos de lo interdisciplinar. Por eso se propondrá un acercamiento principalmente a sus proyectos en el teatro y en el uso del espacio, este tanto en la pintura (Kandinsky, Klee) como en proyectos esculturales y cinematográficos que se centran en los aspectos del tiempo y del espacio. No se deben olvidar otros ámbitos fundamentales en la Bauhaus como el de la arquitectura,⁹⁵ que no es tratado directamente en este trabajo.

El antecedente de la Bauhaus fue la Grossherzogliche Sächsische Kunstgewerbeschule (Escuela de Artes y Oficios del Gran Ducado de Sajonia) iniciada por Henry van de Velde (1863-1969) en Weimar en 1907. Van de Velde fue uno de los grandes representantes del movimiento *Art Nouveau*.

En 1914 el arquitecto Walter Gropius (1883-1969) tuvo su primer acercamiento (recomendado por Henry van de Velde) para dirigir esta institución. El desencadenamiento de la I Guerra Mundial paralizó todos los planes, y no será hasta 1919 cuando, de manera oficial y con la dirección de Gropius, se inaugure el nuevo centro con el nombre de Staatliches Bauhaus. Esta nueva institución aglutinaría la ya citada Grossherzogliche Kunstgewerbeschule con la Grossherzogliche Hochschule für bildene Kunst (Escuela de Bellas Artes del Gran ducado). Estas instituciones estaban naturalmente incardinadas en el sistema político reinante bajo el poder del Gran Ducado de Sajonia. La República de Weimar (de 1919 a 1934) será en adelante el terreno en el que se desarrollará todo este edificio de enseñanza y de creación de la Bauhaus.

Walter Gropius seleccionó para iniciar su proyecto de la Bauhaus en Weimar a creadores de gran prestigio. La conjunción entre arte, artesanía, producción comercial, diseño y modelos para la industria, así como patentes, daban un perfil enormemente especial a esta nueva institución iniciada en esta pequeña ciudad de la Turingia, Weimar. Ya en 1921, a principios de año, inician su actividad en la Bauhaus de esta citada ciudad dos autores de gran importancia: Paul Klee y Oskar Schlemmer.⁹⁶ En 1923 llega como director del taller de metal László Moholy-Nagy,

⁹⁵ Algunas de los frutos más destacados de la Bauhaus, como en arquitectura, han quedado presentes en ciudades lejanas del país originario, Alemania. Un caso muy sorprendente es el de Tel Aviv. Esta metrópoli israelita asentada en el Mediterráneo oriental conserva un conjunto de enorme valor y originalidad de edificios construidas por arquitectos formados en la escuela de la Bauhaus y huidos de la Alemania nazi a la Palestina del Protectorado británico. Todo este conjunto de más de 4.000 edificios fue declarado como Patrimonio de la Humanidad en 2003.

⁹⁶ GIERSCHE, Ulrich: "Tabla cronológica de la Bauhaus", en FIEDLER, Jeannine, FEIERABEND, Peter (edit.): Bauhaus, Könnemann, 2000, pp. 289 ss.

otro de los nombres fundamentales de la Bauhaus. En este mismo año, Schlemmer comienza como director del taller de teatro, aspecto importante que se verá un poco más adelante a través de un acercamiento al trabajo de este autor. Igualmente en 1923 la Bauhaus cuenta ya con la participación como profesores de Josef Albers y Vasily Kandisky. Otros nombres unidos al proyecto de la Bauhaus fueron Johannes Itten, Joost Schmidt o Josef Albers.

La fama de la Bauhaus fue creciendo de manera exponencial. Pero al cabo del tiempo y a la vez fue siendo estrangulada en el aspecto financiero. El nuevo gobierno de la ciudad de Weimar precipitó que los responsables de la Bauhaus comenzaran a buscar antes de 1925 ya otra ciudad como alojamiento para sus talleres, seminarios, etc.

En marzo de 1925 el consistorio de Dessau aceptó el proyecto de la Bauhaus en su ciudad. La institución pasó a completar su nombre como Hochschule für Gestaltung (Escuela de Diseño). La inauguración de esta nueva Bauhaus un año después fue un acto destacadísimo que se unía a la presentación de los nuevos edificios previstos para la escuela y para los profesores en la ciudad de Dessau. Estas construcciones arquitectónicas son hoy todavía símbolo vivo de esta Bauhaus y objeto de atracción turística y de muchos interesados en este movimiento de la Bauhaus en Alemania.

Walter Gropius, sin embargo, dejó la dirección de la Bauhaus en 1928, y recomendó como continuador a Hannes Meyer. Meyer (1889-1954), que ya era profesor de arquitectura en esta institución desde un año antes, fue nombrado director el 1 de abril de 1928. La dificultades, sobre todo nacidas de la situación política alemana, con el crecimiento del nacionalsocialismo en cada vez más lugares del país, continuó siendo un problema para la Bauhaus, cuya ideología era vinculada en todos los frentes a la izquierda, incluso al marxismo. Su director tuvo un papel también importante en esta perspectiva política del trabajo de la Bauhaus: reclamaba una fundamentación social en las actividades de la Bauhaus, criticando por tanto lo que había sido la política más “elitista” o de “arte por el arte” del periodo anterior. En este periodo de la Bauhaus destacaron algunas participaciones de la Bauhaus en exposiciones internacionales de gran repercusión (la exposición en Basilea en 1929 - “Bauhaus-Wanderschau”-, el famoso Pabellón de Mies van der Rohe en la Exposición Universal de Barcelona en 1929, o en 1931 en la Galería Becker de Nueva York), o la publicación entre 1929 y 1939 de forma trimestral de la revista de título *Bauhaus*. El abandono de la dirección del taller de teatro en 1929 por parte de Schlemmer significó, sin embargo, la desaparición de esta disciplina en la Bauhaus.

A partir de 1930, mediante una nueva intervención de Gropius, se cambió de nuevo la dirección de la Bauhaus: el arquitecto Mies van der Rohe (1886-1969) pasó a ser el nuevo responsable como director de todo el proyecto. Sin embargo el goteo de grandes profesores que van abandonando la institución sigue siendo continuo.

Paul Klee, por ejemplo, se marcha en poco tiempo a Düsseldorf a su Kunstakademie (Academia de las Artes).

En 1932 la Bauhaus es clausurada por el NSDAP (Partido Nacionalsocialista Obrero Alemán), lo cual tiene como consecuencia la continuación en otras condiciones de esta escuela, bajo Mies van der Rohe, en Berlín. Será el último y breve período también revuelto de esta institución en Alemania antes de su definitiva desaparición.

La Bauhaus, en esta última etapa, estuvo situada en Steglitz, zona residencial al sur de la ciudad de Berlín (hoy barrio ya integrado en la ciudad). Su labor continuó brevemente hasta que fue precintada el 11 de abril de 1933. Con ello se cerraba en Alemania la importantísima labor que esta institución supuso para el arte y la creatividad en disciplinas tan variadas como la arquitectura, la cerámica, las artes textiles, las artes plásticas, la fotografía, el cine, el diseño de diversos elementos para casas, mobiliario, etc., así como el teatro o la danza. Fueron catorce años de actividad que han marcado muchos ámbitos del arte hasta la actualidad.

La labor de la Bauhaus tuvo una cierta continuación en lugares muy concretos, algunos ya señalados: el Black Mountain College en EEUU (por donde pasaría una figura esencial como John Cage), la New Bauhaus y la School of Design en Chicago (donde trabajaría un personaje al que en breve se llegará como es Moholy-Nagy), o la Hochschule für Gestaltung en la ciudad alemana de Ulm más tarde.

La Bauhaus continuó muchos aspectos ya presentes desde 1915 en corrientes de las vanguardias históricas como el constructivismo o el suprematismo. Autores como Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy, etc. fueron el cuerpo artístico y a la vez pedagógico que desarrollaría y plantearía proyectos enormemente originales y rompedores en muchas de las disciplinas artísticas abordadas.

El terreno abonado por la Bauhaus como sede de estos encuentros, clases, proyectos, exposiciones, publicaciones y punto de contacto entre tantas personalidades e ideas creativas hizo crecer exponencialmente el desarrollo de visiones interdisciplinares que posibilitaron abrir perspectivas nuevas hasta entonces inexistentes. En la Bauhaus se desarrollaron técnicas, diseños y proyectos que enlazaban con ideas ya presentes en el futurismo o en el constructivismo, por ejemplo, de los que Moholy-Nagy sería un enlace natural entre ambos campos por sus propios intereses e ideas.⁹⁷

Un aspecto muy resaltado y reivindicado (y también discutido) ha sido la propia importancia de la pedagogía de la Bauhaus como ámbito especial de la

⁹⁷ WICK, Rainer: *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 2007, p. 112 ss.

aportación de esta escuela.⁹⁸ Otro ha sido el papel de la mujer en esta institución; muchas artistas que participaron en este proyecto siguen siendo hoy prácticamente desconocidas.⁹⁹

Sin dudas muchos de los profesores de la Bauhaus gozaron de una fama especial como pedagogos; y también sin dudas el lado académico de la Bauhaus potenció y a veces hizo realidad la existencia de numerosos textos de estos creadores que nos ha legado un buen compendio de ideas y teorías artísticas de primera magnitud. La Bauhaus, junto a su inclinación hacia el pensamiento político de izquierdas ya apuntado, ofreció también una especial vinculación a algunas corrientes de tipo místico y ocultista, igual que en muchos otros grupos de artistas del momento. En el caso de la Bauhaus fue el movimiento denominado *Mazdaznan* el que tuvo una gran acogida (Johannes Itten, como profesor del centro y director de varios talleres importantes y de iniciación, estuvo enormemente comprometido con él, y atrajo a muchos estudiantes), hasta el punto de conllevar cierta vinculación de toda la institución con esta corriente o secta, creada por Otoman Zar-Adusht Hanish y difundida en Alemania a partir de 1907.¹⁰⁰ Esta corriente creó ciertas divisiones y hasta enfrentamientos dentro de la Bauhaus, y marcó las distancias no solo del liberal Gropius frente a Itten, sino también entre distintos grupos de alumnos etc. de este centro que se sometían a una dieta vegetariana especial, a ejercicios concretos de respiración y hasta a una forma concreta de vestirse. El lado del proselitismo era al parecer también muy dominante.¹⁰¹

La Bauhaus supo gestionar la posibilidad de que se creara un *corpus* de textos de carácter didáctico desarrollado por varios de sus profesores y publicado por la propia institución. En él se encuentran textos sobre la pintura, la danza, el teatro, etc., y configuran, por la importancia de sus autores, un marco ineludible para comprender en profundidad los intereses y la evolución del trabajo de la Bauhaus. Entre todos estos autores resaltan dos de importancia en esta tesis: Wasily Kandinsky y Paul Klee. Si del primero se citan en este trabajo numerosos de sus textos, del segundo cabría resaltar, junto a los textos que se señalan también en esta tesis, la importancia interdisciplinar que han ofrecido en múltiples perspectivas hasta hoy.

Si en sus *Wege des Naturalismus* (“Camino del naturalismo”, estudios editados por la propia Bauhaus entre 1919 y 1923, todavía en Weimar) Klee se enfrenta a la visión orgánica de la naturaleza, de los principios de esta para desarrollar modelos, procesos y estructuras en ella inspirados, en su posterior obra *Das bildnerische Denken* (“El pensamiento visual”), publicada póstumamente por Jürg Spiller en 1956, Klee expande los puntos de vista y se fija en aspectos de la imagen, la gravedad, la repetición, la profundidad, los procesos polifónicos, etc.

⁹⁸ *Ibid.*, 15-17.

⁹⁹ Véase HERVÁS Y HERAS, Josenias: *Las mujeres de la Bauhaus: de lo bidimensional al espacio total*, Diseño Editorial, Madrid, 2015.

¹⁰⁰ SCHMITZ, Norbert M.: “La doctrina Mazdaznan en la Bauhaus: el artista como salvador”, en FIEDLER, Jeannine, Feierabend, Peter (edit.): *Bauhaus*, Könemann, Madrid, 2000, pp. 120-122.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 121.

Entre medias queda otro texto de especial carácter pedagógico: su *Pädagogisches Skizzenbuch* (“Libro de borradores pedagógicos”) de 1925, también editado por la Bauhaus.

Otras ediciones de textos de Klee, como el *Pädagogisches Nachlass* (“Testamento pedagógico”), han sido editados también después de la muerte de este autor.¹⁰² La enorme labor pedagógica de Paul Klee en la Bauhaus ha dejado, por tanto, un enorme número de reflexiones y estudios de este artista que complementan de una manera espléndida lo que fue su propio trabajo creativo.¹⁰³

Los ejemplos que se verán en los apartados siguientes sobre aspectos de la música, del teatro, de la danza, del uso y confluencia de los colores y los sonidos, etc. complementarán varias de las perspectivas de trabajo de la Bauhaus y conformarán un *campus* de radical importancia no solo en la creación del siglo XX sino también en muchos planteamientos actuales en el arte sobre todo en el terreno de la interdisciplinaridad.

Un proyecto como *ATLAS –Islas de utopía* dialoga de forma continua con muchos de estos proyectos y visiones, por lo que en el camino hacia la PARTE III de esta tesis es importante trazar un acercamiento a muchas de estas perspectivas. Se propone ahora, por tanto, comenzar el acercamiento a aspectos artísticos que definen una nueva visión sobre el espacio (con el teatro y la danza en primer lugar) y sobre la percepción. Posteriormente se llegará al terreno del teatro musical y la ópera.

2.4. Hacia el teatro postdramático.

El siglo XX ha desarrollado y concretado -tal como muy bien ha estudiado y definido el concepto hoy en día ya canónico de “teatro postdramático” lanzado por Hans-Thies Lehmann-¹⁰⁴ una forma de arte escénico que ha sabido independizar su papel frente al histórico concepto del drama. “El teatro posdramático no es un teatro sin drama, sino un teatro que plantea un conflicto con el concepto burgués de teatro, que había hecho suya la hegemonía del drama literario sobre el espectáculo escénico”.¹⁰⁵ Con estas palabras del inicio de este fundamental estudio, Lehmann pone en la diana la esencia de esta forma distinta de planteamiento dramático, de este

¹⁰² Todos estos libros, enormemente amplios y complejos, nunca han sido editados en su totalidad en lengua castellana. (véase la bibliografía).

¹⁰³ A propósito de esta ingente labor pedagógica recogida por escrito véase especialmente AA-VV: *Paul Klee – Lehrer am Bauhaus*, Hauschild, Bremen, 2004.

¹⁰⁴ LEHMANN, Hans-Thies: *Das postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Fráncfort del Meno, 1999. En castellano, por donde se va a citar en esta tesis: LEHMANN, Hans-Thies: *El teatro posdramático*, CENDEAC, 2013.

¹⁰⁵ LEHMANN, Hans-Thies: *El teatro posdramático*, p. 18.

cambio de perspectiva o de centro de gravedad que constituye la esencia de lo postdramático.¹⁰⁶

Si el espacio dramático se articula como una “ventana abierta” (la escena como representación total del mundo, como una totalidad), el teatro postdramático aporta un espacio que conforma una continuación del mundo, como *continuum*, como fragmento de este.¹⁰⁷ El espacio sufre sobre todo en los años ochenta del siglo pasado un cambio de paradigma (un “giro” espacial) que afecta al teatro a través de nuevos autores y proyectos.¹⁰⁸ Ello también se desarrolla con continuas conexiones con el mundo del arte en los terrenos de las instalaciones, el arte sonoro, el vídeo arte, proyectos híbridos, etc. En el mundo del teatro Hans-Thies Lehmann cita a autores concretos como Jan Fabre, Peter Stein, Ariane Mnouchkine o Klaus-Michael Grüber;¹⁰⁹ pero en el mundo del arte sonoro, de las performances, etc. podrían añadirse muchos otros que han jugado un papel también relevante. Los nuevos campos de trabajo son el tiempo y el espacio. Por ejemplo, partiendo de la disciplina de la escultura, el desarrollo de las tres dimensiones hace que

[...] los artistas empiezan a tomar conciencia de que el protagonista de la escultura no es la forma, que puede ser mutable y cambiante [...] ni los materiales, que son meros medios, ni las figuras, que han sido destarradas por la abstracción. Los protagonistas son el espacio y el tiempo.¹¹⁰

Los espacios del teatro postdramático son heterogéneos, pero sobre todo han destacado por la importancia que han planteado en la percepción espacio-visual¹¹¹ en los proyectos por delante de la percepción del drama literario, de la parte acústica, sonora, o de otros aspectos como el trabajo de actores, etc. “[...] se trata de sumergir al espectador en un aspecto concreto, en detalles y en estructuras formales y significantes.”¹¹² Por todo esto Lehmann ha resaltado, en este espacio postdramático, la importancia que el concepto de *tableau* juega frente al del teatro tradicional (*théatron*),¹¹³ acercándose muchos proyectos al *tableau vivant* como esencia. Y en muchos casos derivando el trabajo hacia perspectivas fuertemente vinculadas al mundo de la pintura o la escultura, e incluso del diseño. Si un creador como el director de escena y escenógrafo –entre otras muchas vertientes creativas- Robert

¹⁰⁶ Aunque la única traducción de este libro de Lehmann al castellano ha usado el término “posdramático”, en este trabajo de tesis doctoral se ha preferido mantener el de “postdramático”. En alemán no se producen este tipo de simplificaciones y se mantiene las estructuras originales del griego o, como en este caso, del latín, como es el prefijo latino “post”. En alemán solo se habla de *postdramatisches Theater*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 282.

¹⁰⁸ Con frecuencia se encuentra la expresión *Spatial Turn*.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 283.

¹¹⁰ MADERUELO, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneos. 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p. 45.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

Wilson (1941)¹¹⁴ impregna su visión espacio-visual de una forma enormemente personal es creando estructuras muy cercanas a la pintura, a la creación de marcos que al final juegan con el mundo de la estética aplicable a la imagen pictórica, contemplando la perspectiva, la luz, los colores, las disposiciones en el plano, etc.

La creación del espacio postdramático en el teatro puede tener también como campos de referencia las propuestas del *sound art* (arte sonoro) y las posibilidades del mundo de las instalaciones, así como de otras formas artísticas que desde los años sesenta han abierto múltiples perspectivas que han cambiado el punto de gravedad en la relación entre la obra de creación y su propio espacio. Aunque en esta tesis la referencia central va vinculada al teatro musical y sus interrelaciones interdisciplinarias en ciertas ocasiones será interesante citar algunas propuestas que amplían la visión central tratada. Los márgenes de la interdisciplinariedad producen numerosos puntos de contacto que enriquecen la sola mirada hacia el teatro musical. Como se verá, en muchas ocasiones proyectos como *AURA*, *GRAMMA*, o la misma obra final de este trabajo, *ATLAS –Islas de utopía*, articulan elementos que conviven y dialogan con otras manifestaciones artísticas en principio alejadas de las propuestas esénico musicales.

Aunque el espacio puede ser creado y manipulado para desarrollar aspectos interpretativos (teatro, ópera, música instrumental, electrónica, etc.) existen también propuestas enormemente ricas que realizan el proceso contrario, situaciones en las que “la interpretación es más una cuestión de escucha atenta que de producir los sonidos”.¹¹⁵ Se trata de proyectos en los que el espacio juega un papel fundamental en la propia creación del sonido. Alvin Lucier (1931) es, sin dudas, uno de los grandes nombres en este campo desde los años sesenta.¹¹⁶

Centrándonos y volviendo al trabajo en el propio mundo del teatro y la música hay que analizar múltiples campos estéticos y corrientes marcadas por autores que han definido todo este terreno del teatro postdramático, con especiales avances desde principios del siglo XX hasta hoy mismo. Baste ahora citar un par de ejemplos (Goebbels y Czernowin). Las propuestas de estos y otros como Beat Furrer, Salvatore Sciarrino, Liza Lim, Enno Poppe, Mark Andre, Rebecca Saunders, Manos

¹¹⁴ En su trabajo se ha ocupado del desarrollo de múltiples niveles del teatro, desde la escena y los actores hasta la iluminación, la coreografía o el sonido. Esa contemplación global del teatro hunde sus raíces no solo en sus estudios de pintura y de arquitectura, sino también en un especial nexo que mantuvo con la viudedad de Moholy-Nagy (Sibyl Moholy-Nagy, 1903-1971) como su profesora de historia de la arquitectura en la universidad... Un puente entre el teatro de la Bauhaus y las ideas artísticas de Wilson queda ahí como canal de comunicación, como savia de estas corrientes y energías artísticas del pasado que siguen fluyendo en la creación actual.

¹¹⁵ LUCIER, Alvin: “The propagation of Sound in Space. One Point of View”, en AA.VV: *TACET. Sound in Arts. From Sound Space*, Haute école des arts du Rhin, Strasburgo, 2014, p. 45.

¹¹⁶ Proyectos de Lucier como *I am sitting in a room* (1969), *Still and Moving Lines of Silence in Families of Hyperbolas* (1973-1974) o *Bird and Person* (1975) son ejemplos muy distintos y magníficos de este trabajo. Y es que Lucier ha señalado muy bien que la mayor atención en la música occidental ha residido en la concepción y generación del sonido, pero muy poco o casi nada en su propia propagación (LUCIER, Alvin: *op. cit.*, p. 37).

Tsangaris y un largo etc. demuestran la variedad de propuestas actuales en estos terrenos. Algunos de ellos serán abordados más adelante.

Heiner Goebbels (1952) ha desarrollado un larguísimo campo de trabajo entre la música –como compositor- y la dirección de escena. En los últimos años ha llegado a hacer proyectos incluso solamente como director de escena y escenógrafo. Sin embargo es en trabajos conjugando su propia música con los espacios, con la interacción con los músicos o con otras formas escénicas, como ha desarrollado una estética muy particular e interesante. En algunos de sus proyectos la escena ha devenido protagonista a través no de músicos o de actores o cantantes –como sería lo normal- sino a través de la ausencia de todos ellos.¹¹⁷ Un caso como *Stifters Dinge / Stifter's Things* (2007)¹¹⁸ plantea un escenario en el que solo las diferentes máquinas puestas en escena (robotizadas, pianos automáticos y máquinas lumínicas), con su funcionamiento y sonidos, constituyen la esencia visual de un espacio que solo desde la parte de atrás del escenario es integrada además en un espacio musical.

Otro ejemplo muy destacado en los últimos años ha sido la ópera *Pnima (ins innere)* de la compositora israelí Chaja Czernowin (1957). Estrenada en la Bienal de Múncih de 2000, lo interesante de cara al desarrollo de estos nuevos marcos postdramáticos es que Czernowin plantea una dramaturgia en la que no cuenta con ningún cantante en escena. Los personajes (un padre anciano, un niño) reencarnan las figuras de un diálogo imposible entre generaciones ante el drama del holocausto planteado no solo como temática de la ópera sino también en el libro de David Grossmann *See Under: Love* en el que se basa la compositora. La ausencia de la voz cantada en escena no impide que la obra desarrolle toda una trama escénica y musical con la fuerza de un drama interno, no cantado y sin texto, pero planteado en otros términos y a través de otros códigos visuales. El espacio de la iluminación y el trabajo del vídeo colaboraban al plantear una dramaturgia apoyada en la música de la orquesta y algunos elementos muy genuinos –como una sierra, u ocho contrabajos con un papel muy destacado en la parte orquestal- junto a la expresividad de los gestos de los dos personajes en escena.

Los ejemplos son a día de hoy innumerables. ¿Cuáles son pues las características de este nuevo espacio postdramático?

La percepción de los escenarios o marcos heterogéneos y múltiples del teatro postdramático no puede ser totalizadora de lo que ahí sucede; el *todo* puede que no sea percibido, por lo que la relación del público asistente con lo planteado en una creación de este tipo va a depender de aspectos como su posición en el espacio, su cercanía o lejanía, la acústica, etc. El ocultamiento de ciertas cosas puede ser parte de esta visión. Estamos entrando en los dominios de lo que en esta tesis se definirá como *pluridimensionalidad*. Esta fragmentación nace no solo de la perspectiva

¹¹⁷ Cf. GOEBBELS, Heiner: *Aesthetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*, Theater der Zeit, 2012.

¹¹⁸ Estrenada en Lausana en 2007.

teatral y arquitectónica, sino también de las propias corrientes de pensamiento que atraviesan la Europa de los años veinte y treinta: un autor como Walter Benjamin, al que se volverá en varias casiones más adelante, desarrolla en su obra el concepto del fragmento y la valoración de éste como algo constructivo.¹¹⁹ Su obra *Passagenwerk* –sobre la que se hablará más tarde también- nace y se desarrolla en base a este principio. Lo inconcluso, lo fragmentario, lo carente de inicio y final... son nuevas categorías que plasmadas en el mundo de la filosofía no podían dejar indiferentes a los autores en el medio artístico. Esta fragmentación revierte en la observación de la perspectiva topográfica del propio Benjamin,¹²⁰ y abre el camino al estudio de los tránsitos y de los pasajes (*Passagen*) como esencia de su pensamiento.

El espacio postdramático es polidimensional, o multidimensional, y no conoce la focalización exclusiva sobre eventos, significantes, etc. concretos y comunes para todo el público. Todos estos elementos no pueden más que ser consustanciales a los planteamientos de lo que se ha llamado *performance art*. Algunos de los proyectos que se presentan más adelante en esta tesis doctoral abren estas perspectivas en maneras distintas, como se verá en *Libro de las estancias*, o en la obra central de la PARTE III *ATLAS –Islas de utopía*.

Los espacios han variado a lo largo de la historia y de las culturas. En el marco del teatro hay muy variadas formas de crear lugares en los que público y actores se enfrentan. Cada marco (teatro griego, teatro a la italiana, etc.) y cada sistema de costumbres sociales y teatrales conlleva una percepción distinta. “El espacio performativo se distingue precisamente porque posibilita otro empleo además del previsto.”¹²¹ Es precisamente este orden el que las vanguardias históricas rompieron una y otra vez. Los espacios actuales, desde los noventa, fueron ampliados de forma genérica a nuevos territorios: fábricas abandonadas, búnqueres, mercados, plazas, estaciones de trenes y aeropuertos..., además de vehículos de transporte (barcos, trenes, autobuses, etc.), abriendo nuevas realidades espaciales para nuevos proyectos escénicos. El tiempo también sufrió una ampliación de sus dimensiones, pudiéndose contar con innumerables propuestas que desbordando los marcos de una función tradicional de teatro u ópera han pasado a abarcar varios días, a veces combinado con desplazamientos, cambios de localizaciones, etc. La lista de proyectos concretos excedería de estas páginas, pero conforma sin dudas una realidad ya estudiada y casi “tradicional” del espacio del teatro postdramático.

La pluridimensionalidad señalada va íntimamente relacionada con lo que es una nueva realidad en la percepción del espacio en la sociedad actual. La

¹¹⁹ Cf. BUCHENHORST, Ralph y VEDAA, Miguel (edit.): *Observaciones urbanas: Walter Benjamin y las nuevas ciudades*, Editorial Gorla, Buenos Aires, 2007, p. 19.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 20.

¹²¹ FISCHER-LICHTE, Erika: *Estética de lo performativo*, Abada, Madrid, 2014, p. 223.

“fractalización de espacios, tiempos y tramas”¹²² reside en la base de nuevas perspectivas en el desarrollo de lo postdramático que no hacen más que interactuar con una nueva dimensión del espacio y su percepción. La tecnología es uno de los instrumentos que más han afectado a la percepción del tiempo y del espacio:

*Parece por eso que habitamos una pura topología con presentes superpuestos en los que nos movemos simultáneamente en distintas situaciones que exigen de nosotros tener presentes sus propios lugares y tiempo así como sus disparatadas realidades. [...] cada nuevo medio tecnológico que afecta a nuestra percepción y con ello a nuestra experiencia del mundo desestabiliza la relación con el espacio y crea otras profundas dimensiones no claras.*¹²³

En el teatro postdramático, además, la citada visión simultánea y “multi-perspectivista” reemplaza a la visión tradicional por parte del espectador, que era lineal y sucesiva.¹²⁴ Lo narrativo y figurativo desaparece. En muchos casos se ha hablado de *capas de lenguaje* yuxtapuestas.¹²⁵ Como en el giro de la pintura moderna

*La metáfora de las capas de lenguaje [...] reemplazó la ilusión del espacio tridimensional por la superficie plana de la imagen, y pasó a escenificar su carácter bidimensional y la realidad de los colores como una cualidad autónoma.*¹²⁶

Este giro de la obra postdramática hay que ponerlo también en relación con el giro de la desmaterialización del arte a finales de los sesenta que se citó muy al inicio de este trabajo.¹²⁷ Sin embargo hay que señalar claramente que este término de “postdramático” en el mundo del teatro y para un autor fundamental como Lehmann

*Designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en el que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama.*¹²⁸

Es decir, y como se verá en algunos ejemplos, lo postdramático puede convivir, y de hecho lo hace con frecuencia, con obras que mantienen elementos del teatro dramático, al menos en algunas de sus características esenciales.

¹²² Cf. MERSCH, Dieter: “Fraktale Räume und multiple Aktien. Überlegungen zur Orientierung in komplexen medialen Umgebungen”, en LEHNERT, Gertrud (edit.): *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, en Transcript Verlag, Bielefeld, 2011, p. 54.

¹²³ *Ibid.*, p. 55.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 30-31.

¹²⁷ Cf. LIPPARDT, Lucy R.: *Six years: the dematerialization of the art from 1966 to 1972...*

¹²⁸ LEHMANN, Hans-Thies: *El teatro posdramático...*, p. 44.

Todo lo relacionado con una definición del teatro “postdramático” no puede ser comprendido sin un análisis histórico de múltiples propuestas desarrolladas en especial desde principios del siglo XX en los ámbitos del teatro y la danza. La separación en concreto entre espectadores y actores (la escena) ya fue cuestionada en los años treinta de manera total en el teatro y en los escritos de Antonin Artaud (1896-1948). En su libro *El teatro y su doble*¹²⁹ Artaud plantea ya la posibilidad de extender el espacio del escenario por toda la sala, a la vez que ofrece al público la posibilidad de cambiar de lugar e incluso de “ocupar el centro de la escena en vez de contemplar ésta desde fuera”.¹³⁰

En esos años otro personaje como Erwin Piscator (1893-1966) estaba desarrollando un nuevo terreno de trabajo en el teatro a través de su concepto de *Théâtre total*. Las colaboraciones entre Piscator y Walter Gropius o Moholy-Nagy no hacen más que apuntar a un momento de gran intensidad de búsquedas y nuevas experiencias en el terreno del teatro.

Desde los años cincuenta, con autores como John Cage (1912-1992) y continuadores como Robert Morris, Walter de María y un largo etcétera, se constituye un nuevo ámbito estético creativo propio a través de las instalaciones, proyectos en los que lo espacial, lo sonoro, lo escultural, etc. convivían en una nueva dimensión. Las obras multimedia nacidas a partir de los proyectos de Cage en el Black Mountain College en EEUU desarrollaron toda una línea que a través de numerosos autores llegan hasta un autor como el citado Alvin Lucier.

El *happening* de los años sesenta, unido a escritos tan destacados en lo teatral como los de Peter Brook,¹³¹ amplió y enriqueció todo este marco de campos extendidos e interrelacionados a la postre en la obra de muchos artistas.

La crítica a esta terminología del *postdramatisches Theater* ha encontrado espacio entre algunos autores del ámbito centroeuropeo que han cuestionado algunos de los puntos del libro de Lehmann. Por ejemplo Albert Gier señala cómo Lehmann con su análisis se centra sobre todo en el aspecto de las formas de escenografías (*Inzenierungformen*). “Solo la constelación de los elementos decide al final [...] si se puede leer como una estética dramática o postdramática”.¹³² Otros niveles como los coreográficos, los musicales, los lumínicos, etc., también deberían ser considerados en una propia perspectiva “postdramática”, ya que en muchos casos estos podrían mantener un *status* absolutamente tradicional, en un sistema de códigos arraigados a la más asentada tradición de algún pasado.

¹²⁹ ARTAUD, Antonin: *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2011.

¹³⁰ MADERUELO, Javier: *La idea de espacio en la arquitectura y en el arte contemporáneos. 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, pp. 107-108.

¹³¹ Fundamental es su libro *The empty space*, de 1968. En castellano: BROOK, Peter: *El espacio vacío*, Península, Barcelona, 1973.

¹³² GIER, Albert: “Sprachskepsis und Sprachverlust im zeitgenössischen Musiktheater”, en DANUSER, Hermann (edit.): *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung*, Schott, Maguncia, 2003, p. 26.

También el musicólogo Jürg Stenzl señala que este ámbito de lo postdramático en el teatro musical hay que contemplarlo más allá de la perspectiva de un libro como el de Lehmann que define como “histórico”; para Stenzl,¹³³ en el contexto actual del teatro musical, hay que sumar el papel de libretistas, compositores, directores de escena, etc. para el desarrollo de un proyecto.¹³⁴

Hay por tanto que señalar, como ya se ha apuntado, que los distintos procesos de tipo postdramático en muchos casos pueden convivir con otros procesos de esencia dramática. Es el caso de muchos de los trabajos escénico musicales del compositor Beat Furrer (1954) hasta hoy,¹³⁵ que no hacen sino seguir una línea de continuidad en la que la ópera tradicional tiene aún su campo de presencia en el panorama actual, y donde el concepto de *Literaturoper* (ópera literaria)¹³⁶ sigue siendo una realidad en muchos nuevos proyectos. Un análisis de numerosas óperas y obras de teatro musical del siglo XX¹³⁷ permite seguir una serie de líneas de evolución que hacen de este panorama un terreno inmenso y muy rico que abarca desde la citada ópera tradicional basada en un libreto hasta proyectos performativos, instalativos, vinculados a las nuevas corrientes de las artes plásticas, del contacto con otras formas no occidentales..., y en definitiva de un campo muy variado que confluye en espacios concretos que pretenden adaptarse a las nuevas realidades. La creación de nuevos marcos para presentar estos proyectos es algo ya usual en el panorama artístico.

Más allá de la perspectiva de los ejemplos de Lehmann en relación al teatro postdramático hay otras posibilidades que ofrecen formas absolutamente actuales y estudiables en obras de teatro musical de los últimos años. El trabajo de Regine Elzenheimer,¹³⁸ desarrollado como tesis doctoral bajo la dirección precisamente de Hans-Thies Lehmann como *Doktorvater*, ha apuntado sabiamente hacia otros pliegues del teatro musical (*Musiktheater*, en el sentido germánico) que Lehmann apenas esbozó, constituyendo una línea de estudio muy sugerente que amplía - partiendo en su caso del “silencio” como base de referencia- los otros aspectos eminentemente relacionados solo al teatro que estudió Lehmann. Elzenheimer

¹³³ Es uno de los más importantes musicólogos actuales, especialista por sus numerosas publicaciones muy destacadamente en la obra del compositor italiano Luigi Nono.

¹³⁴ STENZL, Jürg: “Postdramatisches Musiktheater?”, en GROSSEK, Hannes, Reischl, Thomas (edit.): *Zeit-Wart. Gegen-Geist. Beiträge über Phänomene der Kultur unserer Zeit. Festschrift Sigrid Wiesmann*, Viena / Sydney, 2001, p. 328.

¹³⁵ Cf. HIEKEL, Jorn Peter: “Jedes Verklingen eines Tons ist schon ein Drama für sich”, en *Musik-Konzepte* 172/173, mayo 2016, p. 117.

¹³⁶ Concepto ya establecido y usado en la musicología germánica como tipología de obras escénicas musicales en las que la referencia a un libreto y a un texto previo (literario, como una obra de teatro, una novela, un relato, un cuento) están en la base de la propia dramaturgia de la obra musical.

¹³⁷ Véase por ejemplo, entre otras muchas publicaciones, el número de título “Ópera”, en *Contrachamp*, nº 4, abril 1985, con textos de Adorno, Weill, Nono, Stenzl, Zimmermann, Kagel, Pousseur, Ligeti, Berio, Michel y Sanguineti, entre otros. En cuanto a un panorama más actual véase el citado volumen de la Fundación Paul Sacher de Basilea ya citado: DANUSER, Hermann (edit.): *Musiktheater heute. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung...*

¹³⁸ ELZENHEIMER, Regine: *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 2008.

estudia otras posibilidades de dramaturgias fundadas sobre todo en la “ausencia” como categoría a través de obras de Cage, Feldman, Rihm, Nono, Oehring, Schiphorst y también de autores que han planteado terrenos colindantes con lo musical como Samuel Beckett.

La definición de lo *performativo* en los últimos años ha ampliado enormemente el campo de interrelaciones planteadas en muchos proyectos escénicos.¹³⁹ Si bien el medio artístico de la *performance* como forma de expresión era ya toda una realidad en los años setenta¹⁴⁰ hay que determinar su importancia por su presencia como diálogo en muchas formas artísticas hasta la actualidad. La reflexión sobre los espacios, sobre el cuerpo, sobre la interrelación con el espectador, la simbología de los objetos, las dimensiones, y sobre todo múltiples formas de interacciones entre las antiguas disciplinas¹⁴¹ han configurado un paisaje de tendencias que tanto en el arte en general como en las propuestas escénico musicales en particular han arrojado nuevas posibilidades que por su multiplicidad son imposibles de catalogar de una forma definitiva.

En los últimos años las nuevas corrientes estéticas, las aportaciones de numerosos artistas y grupos, la evolución de la programación de los festivales, la aparición de formas mixtas y nuevos marcos en la música, en el teatro, arte sonoro, *performances*, etc. han contribuido a desarrollar nuevos espacios que ya han cambiado el tejido creativo actual de una manera evidente.

La bibliografía existente sobre estos nuevos marcos ha contribuido además a ampliar las perspectivas de las nuevas realidades y a definir y estudiar esos nuevos campos interdisciplinares. Desde la crítica también hay que hacer mención a la absorción de todos estos planteamientos como algo dinámico que, en loor de ser justos, convive de manera clara con las formas más tradicionales de expresión del arte. Sobre todo en los ámbitos de la música hay que constatar –a diferencia de los terrenos de las artes plásticas o la arquitectura- que aquélla sigue teniendo una alta presencia en su lado más tradicional y de gran apego a la tradición. Los espacios de la ópera histórica, las temporadas de las orquestas sinfónicas, los ciclos de músicas de cámara y de grandes solistas, etc. siguen dando una grandísima importancia y presencia a autores, obras y realidades de siglos pasados. Y aunque muchas de estas instituciones (casas de ópera, teatros, auditorios, centros musicales de distinto tipo, etc.) siguen desarrollando en mayor o menor medida estos marcos, hay que señalar

¹³⁹ Fischer-Lichte sitúa el origen del concepto de “performativo” (derivado de *performative*) en 1955 en un ciclo de conferencias que impartió John L. Austin en la Universidad de Harvard. Véase FISCHER-LICHTE, *Estética de lo performativo*, p. 47 ss.

¹⁴⁰ Cf. GOLDBERG, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the present*, Thames & Hudson, London, 2011, p. 7.

¹⁴¹ Viendo solo unos cuantos campos de referencias en el siguiente estudio en castellano se pueden atisbar las enormes e ilimitadas posibilidades que los artistas actuales han recorrido y que los teóricos y críticos de arte no pueden más que seguir en una constante transformación del análisis de sus formas y contenidos. Véase MADERUELO, Javier (edit.): *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*, Abada, Madrid, 2006.

que muchos de ellos, de forma paralela, sí han sabido o al menos sí han mostrado interés por ampliar la oferta hacia proyectos, autores y obras actuales que han supuesto y suponen la realización y presentación de estos nuevos proyectos con sus nuevas propuestas, marcos interdisciplinarios, etc. conviviendo con los espacios tradicionales.

A continuación se propone un acercamiento más concreto al uso de esos espacios en dos disciplinas hermanadas: el teatro y la danza.

3. CONSIDERACIONES SOBRE ALGUNAS MORFOLOGÍAS ARTÍSTICAS INTERDISCIPLINARES

3.1. Espacio y tiempo: del teatro y la danza.

El espacio y el tiempo, como se ha señalado, pasan a ser en el arte y en las nuevas concepciones del teatro dos elementos esenciales de reflexión y de trabajo para numerosos artistas. Antes de acercarnos poco a poco a obras escénicas musicales parece reseñable observar cómo estos dos elementos son configurados a través del uso de herramientas interdisciplinarias que permiten abrir nuevos marcos en la creación de determinadas obras. Por ello tanto el teatro como la danza ofrecen a inicios del siglo XX numerosas innovaciones que deben ser consignadas en el trayecto hacia el arte posterior a la II Guerra Mundial. Solo entendiendo estas propuestas iniciales, el trabajo de las vanguardias de inicio de siglo así como de centros tan importantes como la Bauhaus, se puede apreciar este diálogo interdisciplinario tan especial y las consecuencias que tendrá.

La bailarina Loïe Fuller, entre finales del XIX y principios del XX, contemplaba sus espacios como lugares para la proyección de colores y la creación de formas en movimiento a partir del desarrollo del vestuario y su manipulación. El aspecto sinestésico era importante y formaba parte del uso de la superficie donde bailar y de los espacios (teatros, etc.) en que se desarrollaba. A ella se volverá en seguida.

Otra bailarina, la también norteamericana Isadora Duncan –de la que también se hablará en breve–, buscó igualmente espacios con asociaciones especiales que hacían recrear lugares de la Antigüedad, como heterotopías ante la percepción del público. Espacios que en Duncan abrían nuevos campos interdisciplinarios de gran osadía en su tiempo y que en su lado social y político, inclinado hacia la búsqueda de una nueva sociedad, encontró en varias ocasiones el terreno propicio para tener una profundidad social y una dimensión filosófica que superaba el mero trabajo artístico. Sobre el trabajo de estas dos bailarinas se volverá para tratar el aspecto del espacio y la sinestesia en el trabajo coreográfico.

En la conjunción que interesa en este epígrafe sobre la interacción entre el teatro, la danza y el uso del espacio debemos llegar a un autor de gran importancia que nos vuelve a situar en la Bauhaus y que convive con las experiencias un poco anteriores de las dos bailarinas citadas. Se trata de Oskar Schlemmer (1888-1943). Aunque su formación inicial es como pintor (en la Academia de Bellas Artes de Stuttgart) su trabajo se abrirá posteriormente a varias dimensiones interdisciplinarias enormemente originales.

A partir de comienzos de 1921 Schlemmer inició su vinculación como profesor de la nueva institución de la Bauhaus en su etapa de Weimar. Ocupó diferentes responsabilidades y dirigió diversos talleres dentro de la institución.¹⁴² En 1923 fue nombrado director de la sección de teatro, en sustitución de Schreyer –cuyo proyecto parece que no tuvo éxito–, y desarrolló todo su programa en esta sección, dotándola de un proyecto de peso y de una altísima calidad e interés hasta su marcha de la Bauhaus en 1929. Su etapa como director de este taller supuso el punto álgido y fundamental del teatro dentro de la Bauhaus en particular, y de una nueva dimensión de trabajo en el ámbito europeo en general.

La formación como pintor de Schlemmer no fue obstáculo para que desarrollara un interesante mundo creativo que se ha llamado “constructivismo antropológico”.¹⁴³ Su estética se centra en la figura humana y en su transformación en términos de geometrización y estilización. Schlemmer está en este sentido enormemente vinculado a artistas como Malévich o Mondrian, y además con una especial atracción por lo metafísico, por una psicología de los medios puestos en juego sobre el cuadro que no renunciaba a cierto clasicismo. Su uso de las tres dimensiones en ciertos trabajos, cuando en la Bauhaus la dimensión plana era un tema ideológico,¹⁴⁴ causaba cierto rechazo. Este lado “clásico” lo experimentó también en el relieve y la profundidad en su trabajo espacial en el teatro y la danza. El lado metafísico que parecía revestir muchas de sus imágenes y figuras acercaba su obra también al trabajo de un Giorgio de Chirico (1888-1978), figura que será incardinada en la escuela llamada “pintura metafísica”,¹⁴⁵ y que de Chirico supo ampliar a otros medios como la escultura e incluso la escenografía.

Antes de la Bauhaus Schlemmer ya había ofrecido algunos proyectos, especialmente en el campo de la danza, de una enorme originalidad. Obras tempranas como *Tanz Vision* (1912) son muestra clara de un trabajo importante. Sin embargo hay una obra que quedará como máxima muestra de su trabajo en los campos interdisciplinarios de la danza, la escena, la arquitectura, la música y el vestuario...:

¹⁴² Dirige los talleres de pintura mural, de escultura en piedra, el taller de metal, de escultura en madera, etc. Véase muy especialmente WICK, Rainer: *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 2016, p. 249.

¹⁴³ Denominación usada por Karin von Maur en 1979. Véase MAUR, Karin von: *Oskar Schlemmer, vol. 1: Monographie*, Múnich, 1979, p. 106.

¹⁴⁴ Cf. WICK, Rainer: *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 2016, p. 239.

¹⁴⁵ Giorgio de Chirico será ya muy a principios del siglo XX un claro antecedente del surrealismo en pintura.

será su proyecto escénico coreográfico titulado *Ballet triadique*. La *première* de la obra completa fue en 1916 en Stuttgart.

La integración de aspectos arquitectónicos, del vestuario, la geometría, etc. junto al uso del espacio y del movimiento hace de esta obra un proyecto interdisciplinar de primera magnitud quizás todavía no suficientemente conocido y valorado.

De sus cursos en la citada Bauhaus hay que destacar su texto *Bühne im Bauhaus* (Libro 4, de 1925), en la publicación de ese mismo año por la institución entonces recién trasladada a Dessau. El texto sirve de referencia para acercarnos a sus presupuestos creativos. Schlemmer comparte espacios y proyectos con autores ya citados como Mies van der Rohe, Paul Klee, Mohony-Nagy, etc. Su afinidad con muchas ideas desarrolladas en este *humus* interdisciplinar y enormemente experimental le llevó a colaborar con personajes de este entorno. Aunque Schönberg no llegó a ser profesor de la Bauhaus –pero estaba espiritualmente muy cerca–, Schlemmer y Schönberg unieron sus puntos de vista y su trabajo en un proyecto *Die glückliche Hand*, que se verá más adelante. Schlemmer creó los decorados para la presentación en Berlín de esta pieza escénico musical de Schönberg.¹⁴⁶

Schlemmer desarrolló en la Bauhaus todo un proyecto de teatro en sus facetas pedagógicas y de producción, coordinando un programa en el que interactuaban la investigación de elementos escénicos con la realización de escenificaciones y proyectos concretos.¹⁴⁷ Su trabajo se extendió en la Bauhaus durante varios años de enorme importancia. Un desacuerdo con el director de la Bauhaus, Hannes Meyer, que deseaba un teatro más politizado, llevó a Oskar Schlemmer a dejar la Bauhaus en 1929. Schlemmer continuó como profesor en la Academia de Breslavia justo hasta su cierre en 1932. Su marcha de la Bauhaus acabó también, como se ha señalado, con los proyectos teatrales que Schlemmer junto a otros tan bien habían podido desarrollar en el marco institucional de esta institución. Schlemmer, igual que otros muchos autores, pasó a formar parte con la llegada del Nazismo de los artistas del denominado *arte degenerado*.

Importante en este trabajo de Schlemmer es la redimensión del espacio teatral como territorio de reflexión y trabajo. El plano visual y la profundidad de la escena son estudiados con detenimiento. El concepto de *Raumempfindung* (sensación del espacio) es fundamental en la visión de Schlemmer.¹⁴⁸ Una obra representativa con creces de muchos de estos aspectos es su *Ballet triadique*. En 1932 esta obra escénica y coreográfica de Schlemmer obtiene un premio en un concurso internacional de danza en París, lo cual es un espaldarazo internacional para un proyecto tan original como distinto.

¹⁴⁶ Presentada en la Kroll-Oper de Berlín en 1930.

¹⁴⁷ WICK, Rainer: *op. cit.*, p. 253.

¹⁴⁸ Cf. GOLDBERG, RoseLee: *Performance Art*, Thames & Hudson, Londres, 2011, p. 104.

El *Ballet triadique* supuso una interacción entre disciplinas y formas de conocimiento enormemente dispares, conjugándolas de forma absolutamente personal en un proyecto del que hoy ya hay documentación filmica.¹⁴⁹ Algunas partes de este proyecto escénico fueron ya presentadas antes de la Primera Guerra Mundial, en 1916.¹⁵⁰ La música, lamentablemente perdida, era del compositor Paul Hindemith. El estreno completo, sin embargo y como se ha señalado, fue más tarde, en 1923, en Stuttgart. Será en el ámbito de la Bauhaus donde tuvo su más completo desarrollo y donde tendría una muy destacada recepción.¹⁵¹

El proyecto consiste en “[...] una tentativa de fundar muchos elementos en parte heterogéneos en una unidad nueva, no se trata solo de organizar la geometría del espacio de la danza [...].¹⁵² Las propuestas artísticas (y no en la dimensión técnica, tan importante también en la Bauhaus) referidas al teatro tienen una significación especialmente experimental en el caso no solo de la Bauhaus como espacio creativo sino particularmente en las intenciones del mismo Schlemmer. Para él la Bauhaus “es una escena de experimentación para hacer aquello que está prohibido en los teatros comerciales”.¹⁵³

Los vestidos son como formas arquitectónicas. La geometría invade la superficie de la escena, de forma cercana al teatro *Nô* japonés. Schlemmer participa de una visión espacial que aúna el espacio del cubismo con una red de relaciones numéricas y orgánicas entre el cuerpo humano y el espacio en que se mueven.¹⁵⁴ “El hombre, con sus movimientos, crea un espacio imaginario.”¹⁵⁵ Este espacio, más que cubista, parece abrir las dimensiones de un espacio no solo imaginario sino también mental, emocional o espiritual.¹⁵⁶ Hay que señalar que las figuras puestas en escena recuerdan a marionetas: Schlemmer enfatiza ese lado de figuras automáticas, de entes sin voluntad propia movidos por cuerdas invisibles.¹⁵⁷ En este sentido se ha señalado por varios autores la influencia e importancia de una obra como *Über das Marionettentheater* (“Sobre el teatro de marionetas”, de 1810) de Heinrich von Kleist como una fuente importante de referencia.¹⁵⁸ Esta perspectiva geometrizarante

¹⁴⁹ Véase *Bühne und Tanz / Stage and Dance. Oskar Schlemmer*, [DVD y textos] editado por Edition Stiftung Bauhaus Dessau, Berlín, 2014.

¹⁵⁰ El *Ballet triadique* fue presentado en 1926 en el marco de una llamada “Fête blanche” en el festival de Donaueschingen, posteriormente en Francfort (*Brücke*) y en julio en el *Metropoltheater* de Berlín.

¹⁵¹ SCHLEMMER, C. Raman: “Oskar Schlemmer et sa vision utopique du spectacle de danse”, en AA.VV: *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, Recherches, Centro national de la danse, 2001, p. 23.

¹⁵² SCHLEMMER, Oskar: “Regards rétrospectif sur mon Ballet triadique”, en AA.VV: *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, p. 13.

¹⁵³ SCHLEMMER, Oskar: “Bauhaus = scène (Bauhaus = Bühne)”, en AA.VV: *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, p. 20.

¹⁵⁴ NORMAN, Sally Jane: “Corps / espaces interactifs”, en AA.VV: *Oskar Schlemmer. L'homme et la figure d'art*, p. 153.

¹⁵⁵ SCHLEMMER, Oskar: “L'homme et la figure d'art”, citado en NORMAN, Sally Jane: “Corps / espaces interactifs”, p. 155.

¹⁵⁶ BLUME, Torsten: “Die Bühnexperimente von Oskar Schlemmer. Körper-, Raum- und Bild-Bewegungen”, en *Bühne und Tanz / Stage and Dance. Oskar Schlemmer*, p. 4.

¹⁵⁷ Cf. GOLDBERG, RoseLee: *Performance Art*, p. 94

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 94-95.

de Schlemmer que impregna sus figuras coreográficas camuflando la figura humana a través de la geometría –al igual que el “teatro mecánico” de un Meyerhold- parece nacer de ese interés por crear marionetas y autómatas sobre el escenario y que de ese modo creen un nuevo tipo de coreografía.¹⁵⁹

El lado constructivista del trabajo de Schlemmer, como el de varios de sus colegas en la Bauhaus, parece tener una orientación muy destacada hacia el mundo de la arquitectura. Como señala Véronique Fabri,¹⁶⁰ es a partir de 1927 cuando Schlemmer suscribe de buena gana las nuevas orientaciones de la Bauhaus que dotan a la arquitectura de una “función directriz”, subordinando otros ámbitos creativos como el teatro o la coreografía a una *recherche* arquitectónica.¹⁶¹



1. Oskar Schlemmer, *Ballet triadique*, 1926, Berlín.¹⁶²

La escena para Schlemmer es un *locus* en el que confluyen el tiempo y el espacio. El *Ballet triadique* ha sido en parte reconstruido (no todos los figurines sobrevivieron en el tiempo), y en los últimos años se han creado diversas puestas en escena. Lo importante es cómo la música se une al espacio para caracterizar la dramaturgia teatral y escenográfica que Schlemmer presenta sobre la escena. Los figurines, los colores (todos ellos revelan la importancia de la visión plástica de Schlemmer) se conjugan con los movimientos y con la dimensión constructiva y

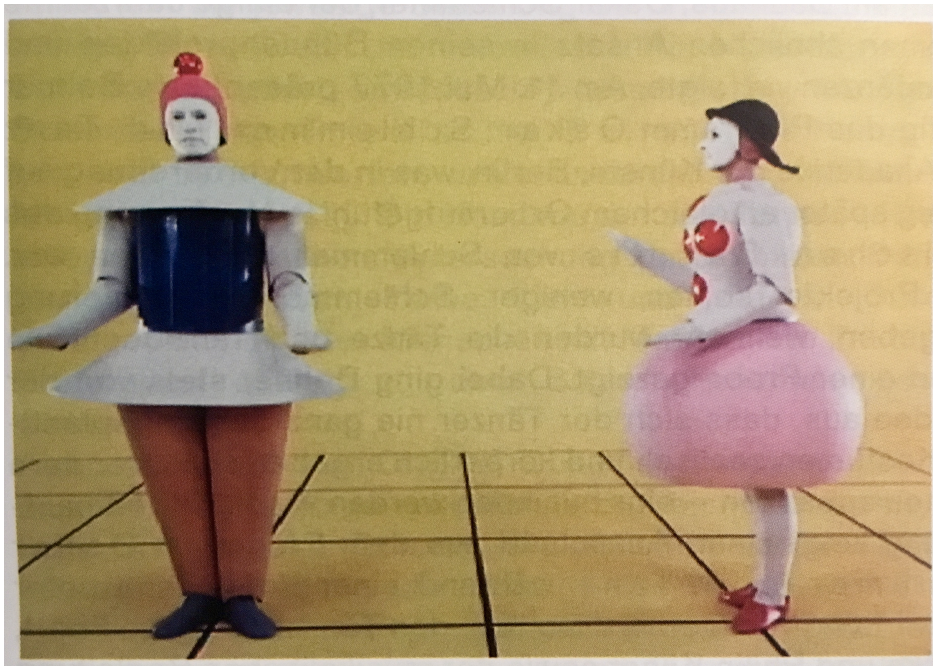
¹⁵⁹ Cf. SEDLMAYR: *op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁰ FABRI, Véronique: “La construction de la scène comme image-temps”, en NORMAN, Sally Jane: “Corps / espaces interactifs”, en AA.VV: *Oskar Schlemmer. L’homme et la figure d’art*, p. 70.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Tomado de FIEDLER, Jeannine y Feierabend, Peter (edit.): *Bauhaus*, Könemann, Madrid, 2000, p. 122.

arquitectónica de todo el proyecto. La reconstrucción ha tenido siempre que inventar algunos elementos escénicos y coreográficos no conservados. Igualmente, en la parte musical, Schlemmer contó con la utilización de músicas de autores como Händel, Haydn, Mozart y Debussy. En algunas reconstrucciones recientes se ha contado con la aportación de compositores de mediados del siglo XX como Hans Joachim Hespos (1938). La escena y los personajes ofrecen una “búsqueda sistemática de los elementos escénicos formales como el espacio, la forma, el color, la luz y la materia”.¹⁶³



2. Oskar Schlemmer: *Ballet triadique*.¹⁶⁴

Schlemmer, en esta intersección entre diferentes disciplinas artísticas, logra uno de los campos de trabajo más originales en especial dentro del movimiento de la Bauhaus. En relación a nuestro trabajo de tesis es un referente ineludible para analizar uno de los grandes precedentes en la conjunción de la escena y el espacio con otros niveles de manera superpuesta, creando un proyecto muy personal y nuevo y además enormemente coherente. Este trabajo en relación a la coreografía se verá ampliado con varias revisiones sobre aspectos del trabajo de otros coreógrafos, en especial atendiendo al uso y concepción de los espacios y a los aspectos de interdisciplinariedad.

¹⁶³ BLUME, Torsten: “Das Triadische Ballet”, en *Bühne und Tanz / Stage and Dance*. Oskar Schlemmer, p. 17.

¹⁶⁴ Tomado del libro y coreografía de Margarete Hasting. Publicado en *Bühne und Tanz / Stage and Dance*. Oskar Schlemmer, *op. cit.*, p. 15.

Desde entonces se pueden señalar múltiples trabajos de coreógrafos y bailarines que han usado el espacio, el vestuario, la iluminación y otros parámetros para desarrollar nuevos marcos del movimiento y percepción de la danza en el espacio. Ineludible es aquí citar los nombres de Merce Cunningham, William Forsythe, Sascha Walz, etc. Entre muchos otros coreógrafos de los últimos años sobresale en el ámbito del uso del espacio una personalidad como la de Pina Bausch. Pina Bausch (1940-2009), por ejemplo, supo llevar los territorios de la danza y del espacio hasta lugares inverosímiles: el espacio se convertía en un “lugar de huellas”,¹⁶⁵ un paisaje en el que se inscribían las trazas y consecuencias fruto de las acciones de los cuerpos al bailar. La densidad del espacio formaba parte de sus coreografías (*Café Müller*, *Nelken*, etc.). Las acciones del cuerpo (por ejemplo en *Bluebart*) dotaban de vida al espacio de la danza al ser amplificadas a través de micrófonos. Incluso los latidos del corazón, amplificados, formaban parte rítmica de todo el espacio de la representación. En esta concepción del espacio en relación a la coreografía se puede afirmar que el trabajo de Bausch, por ejemplo en esta pieza, genera un espacio performativo. Esta percepción de creación de un espacio distinto es experimentada por el público tanto de una forma escenográfica como de una coreográfica.¹⁶⁶ La grabación como cuerpo sonoro y elemento manipulable crea una escenografía; el movimiento en este espacio performativo es creado por los bailarines.¹⁶⁷ El sonido sirve también como sentido para la orientación, y al mismo tiempo que crea ese espacio configura también su propio ambiente.¹⁶⁸

3.2. Partitura y sinestesia.

[...] yo y el color somos uno. Soy pintor.

(Paul Klee, *Diarios*,
Jueves 16 de abril de 1914, Kairouan)

Tras haber hecho un primer acercamiento al espacio a través de la visión postdramática de éste, especialmente en relación a algunos elementos del teatro y la danza de la mano de algunos creadores como Schlemmer, llega ahora el turno de sumergir esta visión de la percepción del espacio en un marco muy especial: el de la sinestesia. La percepción del espacio en la obra artística a través de los sentidos será un elemento importante en muchos proyectos creativos desde finales del siglo XIX.

¹⁶⁵ LEHMANN, *op. cit.*, p. 291.

¹⁶⁶ MEYER, Petra Maria: “Der audio-visuelle Raum. Pina Bauschs Choreographie *Blaubart* – Beim Anhören einer Tonband-Aufnahme von Béla Bartók Oper *Herzog Blaubarts Burg*”, en AUTSCH, Sabiene y HORNÄK, Sara: *Räume in der Kunst. Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Transcript, Bielefeld, 2010, p. 47.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 29.

El desarrollo de estos proyectos conlleva la necesidad de articular un sistema de códigos y símbolos, una especie de partitura para conseguir plasmar estos resultados perceptibles de tipo sinestésicos.

3.2.1. Sinestesia como programa.

El Diccionario de la RAE señala que el concepto de sinestesia deriva etimológicamente de sin-¹ y del griego αἴσθησις (*aísthēsis*), que significa “sensación”. Las tres acepciones que ofrece son:

1. f. Biol. Sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él.
2. f. Psicol. Imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente.
3. f. Ret. Unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como en soledad sonora o en verde chillón.

En este trabajo se va a tratar especialmente la relación entre el sonido y el color. La sinestesia como fenómeno perceptivo es enormemente subjetiva (no hay relaciones sinestésicas universales). Las relaciones sinestésicas entre sentidos como el olfato y la vista, el oído y el tacto, el gusto y el sonido, consonantes y números, colores y dolor, etc., aunque son muy interesantes han sido en menor caso tratadas. Así se desprende de un seguimiento de la bibliografía existente sobre el fenómeno de la sinestesia.¹⁶⁹

Sean A. Day ha resumido algunas de las principales relaciones sinestésicas,¹⁷⁰ y señalado su grado de incidencia, e incluso por géneros de hombres y mujeres, siguiendo una investigación de campo. De su trabajo se desprenden datos como que la mayor presencia de sinestesia es la que vincula las letras con números.¹⁷¹ En tercer lugar aparece ya la percepción de colores tras la escucha de sonidos musicales. Las vinculaciones de tipo sinestésico que produce la escucha de sonidos acapara campos perceptivos como el del gusto (en noveno lugar), olor (en decimosexto lugar), movimientos, temperaturas. La tabla de Sean A. Day en su estudio abarca cuarenta tipologías de sinestesias.

¹⁶⁹ Véase especialmente JEWANSKI, Jörn, SIDLER, Natalia: *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, Peter Lang, 2016; BARON-COHEN, Simon, HARRISON, John E.: *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings*, Cambridge / Massachusetts, 1997; CYTOWIC, Richard E.: *The Man Who Tastes Shapes*, Nueva York, 1993; CYTOWIC, Richard E.: *Synaesthesia: a Union of the Senses*, Nueva York, 1989, etc. Existen también varias plataformas en internet que, actualizadas continuamente, recogen información sobre estadísticas, congresos, publicaciones, etc. sobre toda esta temática, uniendo además a distintos grupos de investigación, asociaciones, etc. en países distintos. Véase por ejemplo <http://www.synesthesie.nl/synartscience.htm> [Última visión el 20.11.2016]

¹⁷⁰ DAY, Sean A.: “Was ist Synästhesie?”, en JEWANSKI, Jörn, SIDLER, Natalia: *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, Peter Lang, 2016, pp.15-30.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

En la relación sinestésica entre música y color (*Musik-Farbe-Synästhesie*) Day señala varias categorías posibles:¹⁷²

- vinculación nacida del nombre de las notas
- vinculación nacida de la nota musical realmente oída
- vinculación nacida del modo, tonalidad (*Tonart*) escuchado
- vinculación nacida del timbre escuchado
- vinculación nacida de estructuras acórdicas escuchadas
- vinculación nacida del estilo musical escuchado

Las posibilidades de sinestesias que pueden ser estudiadas es muy amplia. El estudio del cerebro y todas las implicaciones que la sinestesia tiene desde el punto de vista de la neurología es un terreno de enorme interés que los correspondientes especialistas están estudiando. Aunque es un terreno que escapa a esta tesis, sí es necesario precisar que la fenomenología derivada de la percepción sinestésica, yendo desde la mínima apreciación de estímulos sensoriales distintos al que realmente se está percibiendo hasta la sinestesia como enfermedad neurológica abarca un campo de posibilidades enorme. La sinestesia, al parecer, puede aparecer como resultado de un ataque epiléptico, o de igual manera puede desaparecer en una persona sinestésica como resultado de un accidente concreto.¹⁷³

La llamada sinestesia *genuina* parece ser que afecta y varía entre un 0,05% y un 4% de la población, según estudios publicados. También parece que su incidencia es mayor en mujeres que en hombres.¹⁷⁴ Varios de estos autores señalan tres tipos de sinestesia:

- personas con sinestesia *genuina*, que la perciben en todos sitios y durante todo el tiempo.
- sinestesia *adquirida* en determinadas formas como fruto de procesos neuropatológicos.
- sinestesia producida por procesos de inducción temporal mediante drogas y otras sustancias.¹⁷⁵

El fenómeno de la sinestesia como percepción puede ser “resultado de procesos de especialización mantenidos en el cerebro [...] o de una comunicación aumentada (*crosstalk*) entre las distintas regiones del cerebro normalmente separadas y sus redes de neuronas.”¹⁷⁶ Como fenómeno sigue siendo hasta hoy en día un fenómeno de enorme interés que se ha canalizado a través no solo de la aportación de

¹⁷² *Ibid.*, p. 19.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷⁴ Cf. EMRICH, Hinderk M., Neufeld, Janina, SINKE, Christopher: “Synesthesia, a Neurological Phenomenon”, en “Audiovisual Perception”, en DANIELS, Dieter, Naumann, Sandra (edit.): *See the sounds. Audiovisuology*, Walther König, Colonia, 2015, p. 415.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 415.

¹⁷⁶ JAMES, Mirjam, “Synästhesie”, en HIEKEL, Jörn Peter, UTZ, Christian: *Lexicon Neue Musik*, Metzner / Bärenreiter, Stuttgart / Kassel, 2016, p. 590.

numerosos artistas, sino a través también de un gran *corpus* bibliográfico que desde distintos puntos de vista se ha enfrentado a sus características, elementos definitorios y particularidades. En este sentido el conocimiento sobre la sinestesia residiría “no tanto en la fisiología de los sentidos, de la psicología o de la teoría estética sino en sus propios practicantes” [artistas y creadores de distinto tipo].¹⁷⁷

Sin embargo sería interesante siquiera señalar cómo se puede hablar también de una sinestesia *no genuina*. Esta se produce cuando alguno de los sentidos ofrece una información muy parca y pobre sobre alguna realidad, y otros de los sentidos, como extensión, esparcen su capacidad perceptiva para tratar de cubrir esa falta precisamente de información. Algunos de los sentidos actúan como corrección.¹⁷⁸

En todo caso, y en palabras de Hans-Thies Lehmann,

*la sinestesia inmanente a los procesos escénicos se convierte, desde Wagner y desde la fascinación de Baudelaire por Wagner, en uno de los temas principales de la modernidad y deja de ser un mero constituyente (1) implícito (2) del teatro, que se presenta para su contemplación como una obra escénica (3), para convertirse, por el contrario, en una propuesta (1) explícitamente marcada (2) para la actividad teatral en cuanto proceso comunicativo (3).*¹⁷⁹

Para llegar a las propuestas de orden sinestésico en la obra final de esta tesis, *ATLAS –Islas de utopía*, se trazará un fragmentado diagrama con algunos aspectos y referencias sobre este fenómeno en autores distintos desde la antigüedad además de en algunos proyectos creativos desarrollados por el autor de este texto en el camino hacia la obra señalada. El objetivo no es un estudio pormenorizado y profundo, sino solo crear una red de referencias que pueda servir de marco para situar las referencias que serán tratadas particularmente en la PARTE II y significativamente más en la PARTE III de este trabajo.

La relación entre el sonido y el color, entre la luz y sus colores y la música (sus notas, sus escalas, etc.) ha sido una constante de especial peso en la historia occidental.¹⁸⁰ El sonido y la música son las dos bases origen del universo en la

¹⁷⁷ BÖHME, Gernot: *Atmosphäre*, Surkamp, Berlín, 2013, p. 87.

¹⁷⁸ DAURER, Gerhard: “Audiovisual Perception”, en DANIELS, Dieter, NAUMANN, Sandra (edit.): *See the sounds. Audiovisuology*, Walther König, Colonia, 2015, p. 331.

¹⁷⁹ LEHMANN, Hans-Thies: *El teatro posdramático*, p. 147.

¹⁸⁰ Aunque el tema de los colores en otras tradiciones y culturas excede el tema tratado en esta tesis hay varios terrenos en los que el color ha tenido un papel enorme. Entre estas tradiciones no occidentales es de destacar el papel del color en el sufismo, en el ala mística del Islam. Sobre este particular véase CRESPO, Ana: *Los bellos colores del corazón. Color y sufismo*, Mandala Ediciones, Madrid, 2009 (vol. I) y 2013 (vol. II).

leyenda de Orfeo. El Orfismo¹⁸¹ como grupo o secta iniciática tomó a Orfeo como su figura central, ya que aunaba la música, la poesía y la muerte como tres vías fundamentales. Orfeo, personaje mítico proveniente del norte, de la Tracia, invocaba otras realidades definibles dentro del mundo chamánico y de la magia, como han estudiado numerosos autores.¹⁸²

Pero es que Orfeo era también la figura del canto y la música, y a partir de su lira desarrolló toda una mitología en la que su voz era capaz de enfrentarse a la naturaleza, y a través de sus conjuros y de su voz fue capaz de enfrentarse incluso al terrorífico canto de las sirenas en el célebre episodio de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas.¹⁸³ La pervivencia en ese Mediterráneo griego de la figura y el mito de Orfeo como salvador, como centro de una teogonía y religión misteriosa, se expandió y difundió dejando ese sorprendente y rico repertorio de conjuros y textos órficos escritos en laminillas de oro que han ido apareciendo hasta el día de hoy y que como *corpus* constituye un fascinante legado del Orfismo.

La música tuvo en este contexto y poco después en lo que será la escuela de los pitagóricos¹⁸⁴ una importancia enorme. Las relaciones de los intervalos, dentro del contexto de la cosmogonía y la matemática, hacían de la música una parte del universo, formado por la armonía y el número. Por tanto los intervalos perfectos (la cuarta, la quinta, la octava) constituían modelos de una armonía en la que vibraban el todo con sus partes.¹⁸⁵ Con todo es de destacar cómo los colores no conformaban hasta Aristóteles entidades independientes de los objetos. Aristóteles fue el primero en hacer una descripción de distintos colores (hasta siete) en sentido cercano a nuestra percepción actual.

En el mundo anterior, por ejemplo en el Antiguo Egipto, los colores eran definidos de maneras muy distintas a lo que sería una descripción actual. La paleta de tipologías era enormemente reducida. Así, por ejemplo, el negro abarcaba muchos otros grados de colores como el marrón y varias de sus tonalidades. El territorio del Antiguo Egipto, determinado en su constitución por el río Nilo, su cauce y sus zonas y periodos de inundaciones, era llamado *Kemet*, que significa realmente “tierra negra”. En este caso el “negro” como valor se refiere a la tierra húmeda. Por el contrario, la parte no inundable, la orografía correspondiente al desierto, se denominaba *Desheret*, que significa “tierra roja”. En esta reducida paleta de colores

En el mundo del judaísmo, y en concreto en la cábala, los colores han desarrollado todo un marco de significaciones. Entre los numerosos estudios destaca por ejemplo SCHOLEM, Gerschom: *Lenguajes y cábala*, Siruela, Madrid, 2006.

¹⁸¹ Este grupo tuvo su presencia sobre todo en el sur de Italia a partir del siglo VI a.C. Véase sobre todo el monumental estudio sobre el Orfismo de BERNABÉ, Alberto, CASADESÚS, Francesc (editores): *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, Akal, Madrid, 2009.

¹⁸² Cf. MARTÍN HERNÁNDEZ, Raquel: *Orfeo y los magos*, Abada, Madrid, 2010.

¹⁸³ APOLONIO DE RODAS: *Ἀργοναυτικά* (Argonautika), Canto IV, 885-915 (En castellano: APOLONIO DE RODAS: *Argonáuticas*, Gredos, Madrid, 2011, pp. 302-303).

¹⁸⁴ Escuela fundada por Pitágoras en el sur de Italia a mediados del siglo VI a.C.

¹⁸⁵ DE BLAS GÓMEZ, Felisa: *Música, color y arquitectura*, nobuko, Madrid, Buenos Aires, 2010, p. 19.

de este momento en Egipto los colores se agrupaban en base a cuatro tipologías: oscuro, luminoso, caliente, y frío. Estas cuatro se correspondían a las traducciones correspondientes de “negro”, “blanco”, “rojo” y “verde”.¹⁸⁶

La escala de colores que propone en el mundo griego Aristóteles¹⁸⁷ se asemeja a la octava como intervalo musical dentro de una gradación que en los colores es de siete niveles. El descubrimiento de los colores, de la policromía, en esculturas griegas antiguas en siglos recientes puede analizarse como un verdadero acontecimiento.¹⁸⁸ A ello se suma también a partir del siglo XVIII la aparición de espacios arquitectónicos, interiores, murales, etc. en lugares como Pompeya y Herculano, que ofrecieron la posibilidad de contemplar los colores originales que acompañaban en este caso al hombre de la época romana. La reconstrucción de estas paletas de colores fue por tanto de enorme interés por su originalidad y novedad. El siguiente ejemplo reconstruye una pared de un espacio pompeyano.¹⁸⁹



3. Charles François Mazois.

Reconstrucción de una pared de la conocida como
“Casa de Eumachia”, de *Les ruines de Pompei*, 1829.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Cf. SCHENKEL, Wolfgang: “Schwarz und weiss, rot und grün. Die Farben aus der Sicht der Alten Ägypter”, en *Antike Welt. Zeitschrift für Archeologie und Kulturgeschichte*, 1/2015, p. 18-23.

¹⁸⁷ ARÍSTOTELES: *De sensu et sensibili*, 442^a, citado a través de GAGE, John: *Kulturgeschichte der Farben. Von der Antike bis zur Gegenwart*, E. A. Seemann, Leipzig, 2013, p. 13. Aristóteles habla de la luz y la oscuridad como polos contrarios, y desarrolla su gradación de colores yendo del blanco al negro.

¹⁸⁸ GAGE, John: *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁹ Véase por ejemplo GUZZO, Pier Giovanni y MASTROROBERTO, Marisa: *Pompei. Le stanze dipinte*, Electa, Roma, 2002.

¹⁹⁰ Tomado de GAGE, *op. cit.*, p. 24.

Según señala De Blas Gómez, es precisamente esta posibilidad de crear gradaciones entre los colores o entre los sonidos lo que impresionaba a los griegos.¹⁹¹ Y más allá de ello señala también cómo

*el color se aplicaba a la arquitectura siguiendo un esquema deliberado, estaba funcionalmente integrado en la formulación arquitectónica. Las áreas de color se disponían de acuerdo con los elementos arquitectónicos formando parte del orden, de la proporción y del ritmo de la arquitectura. Se desarrolló una notación del color, controlada y precisa que apoyaba el sistema estructural.*¹⁹²

Precisamente es de destacar la vinculación que entre los colores y los sonidos se desarrolla cada vez más creando una gradación en forma de paleta (*palette*) que aúna la sucesión de sonidos en una escala musical y su afinación (como el sistema del temperamento igual en el siglo XVIII) y la paleta de colores de un pintor. Gage habla, no sin intención, de la “*palette bien temperada*”.¹⁹³

Los ejemplos de autores y ensayistas que tratan esta vinculación entre los colores y el sonido es enorme, y se sale del objetivo de esta trabajo. Lo importante es observar cómo desde el trabajo de algunos músicos, de algunos pintores (Archimboldi muy significativamente ya en el siglo XVII), la estructuración del color y del sonido tuvo una importancia destacada precisamente por buscar una propia interrelación y unos códigos de interdependencia desarrollados de distintas maneras. La aportación de Isaac Newton (1643-1727) fue fundamental al liberar la escala tonal del esquema aristotélico, posibilitando una vinculación entre la secuencia espectral de los colores y la escala musical.¹⁹⁴ Se podía volver a hablar de una “armonía visual” al ser tratados de forma muy similar los fenómenos vibratorios de los colores y los de las alturas musicales.¹⁹⁵

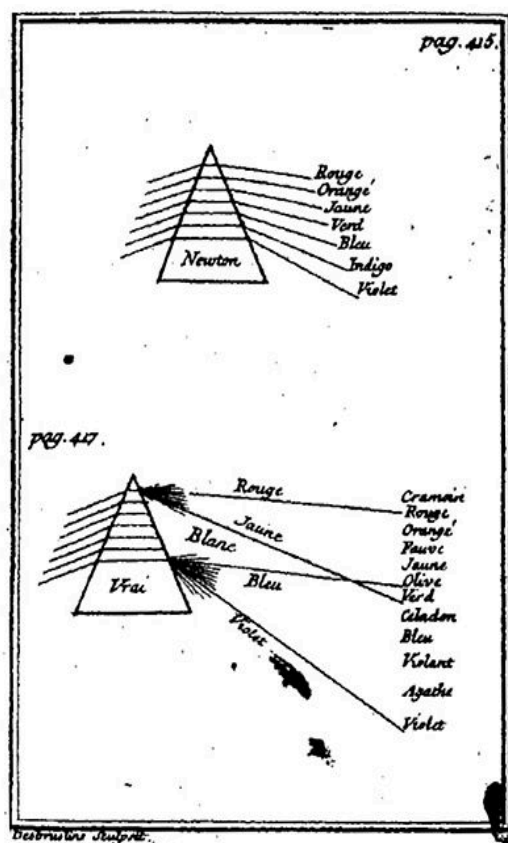
¹⁹¹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁹² *Ibid.* P. 25.

¹⁹³ GAGE, *op. cit.* p. 180.

¹⁹⁴ DE BLAS GÓMEZ, *op. cit.*, p. 46.

¹⁹⁵ *Ibid.* P. 49.



4. Isaac Newton, *Opticks* (1704).

Uno de los autores más significativos y estudiados en relación a la sinestesia fue el matemático y jesuita Louis-Bertrand Castel (1688-1757). Su trabajo nace por un lado de la lectura de las teorías de Isaac Newton sobre el color,¹⁹⁶ a las cuales se opuso, y por otro lado de los principios que desarrolló Athanasius Kircher en su *Misurgia universalis* (1650); y también fue importante el impulso personal que Jean-Philippe Rameau le ofreció, sobre todo a partir de su *Traité de l'harmonie réduit à ses principes naturels* (1722).

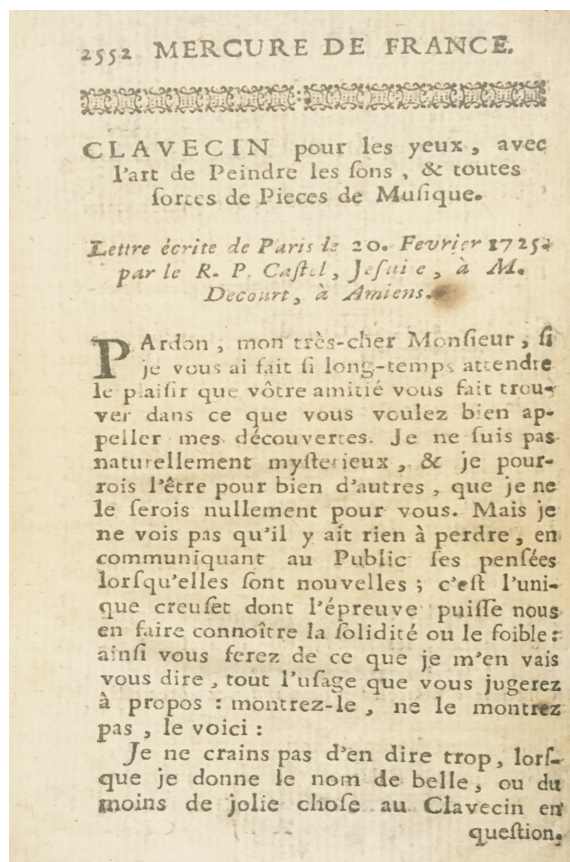
Castel desarrolló todo su proyecto no solo de forma escrita (por ejemplo su libro *L'Optique des coulours*)¹⁹⁷ sino especialmente de forma práctica a través del que llamó *Augenclavicembalo* (clave ocular). El prototipo fue desarrollado a través del constructor Rondet. Hacia 1730 el instrumento estaba ya en uso. El prototipo, que fue evolucionando y llegó a estar constituido por más de 100 velas, o 500 lámparas y 60 cristales de colores,¹⁹⁸ fue presentado en diversos ámbitos, y gozó de una

¹⁹⁶ En concreto con su libro *Opticks*, de 1704 [en castellano NEWTON, Isaac: *Óptica*, Alfaguara, Madrid, 1977.]

¹⁹⁷ CASTEL, Louis-Bertrand: *L'Optique des coulours. Fondée sur les simples observations, & tournée sur-tout à la pratique de la Peinture, de la Teinture & des autres Arts Coloristes*, 1740.

¹⁹⁸ Cf. GAGE, *op. cit.*, pp. 233-244.

particular fama. Singular es el episodio en el que Telemann tuvo contacto con este proyecto, y sobre ello escribió una descripción muy interesante posteriormente.¹⁹⁹



5. Referencia al “Clavecin per les yeux” de Castel en la famosa publicación del *Mercur de France* (1725)

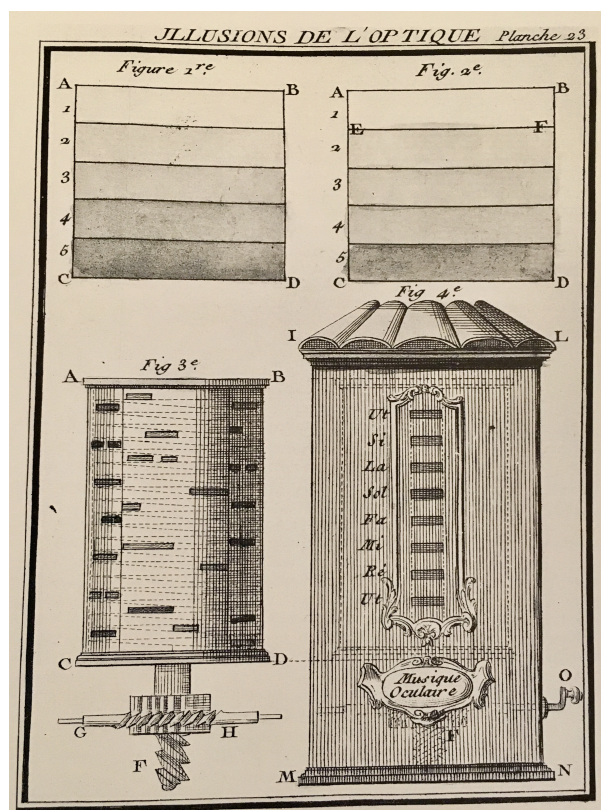
El trabajo de Castel hay que contextualizarlo con ese momento histórico en el que experimentaciones y proyectos sorprendentes como la cámara oscura, la linterna mágica, las anamorfosis o los fuegos artificiales tenían ya una enorme importancia y difusión en determinados ámbitos.²⁰⁰

Este tipo de instrumento que aúna de forma real la producción de colores y la de sonidos de alturas es un ejemplo inicial de los numerosos prototipos y tecnologías que hasta la actualidad se han ido desarrollando y presentando. Otro ejemplo temprano es el presentado por Edme Guilles Guyot en 1769 bajo el nombre de *Musique oculaire*, y que sigue investigando en las distintas posibilidades de mostrar y producir con ciertas herramientas tecnológicas los colores junto a los sonidos. La mayor complejidad de tipo tecnológico que se advierte en estos prototipos ya desde

¹⁹⁹ Cf. TELEMANN, Georg Philipp: *Beschreibung der Augenorgel, oder des Augenclavicimbels, so der berühmte Mathematicus und Jesuit zu Paris, Herr Pater Castel, erfunden und ins Werck gerichtet hat*, Hamburg, 1739.

²⁰⁰ Cf. DANIELS, Dieter, NAUMANN, Sandra (edit.): *See the sounds. Audiovisuology*, Walther König, Colonia, 2015, p. 83.

el XVIII atiende a la producción de los colores, toda vez que hasta la llegada del gas, y sobre todo y muy especialmente de la electricidad, las limitaciones eran grandes.



6. Proyecto para “Musique oculaire” de Edme Guilles Guyot, de 1769.²⁰¹

Los estudios sobre el color de Newton y el posterior *Farbenlehre* (*Tratado de los colores*) de Goethe,²⁰² que cambió muchos puntos de vista y contradijo numerosos aspectos de las teorías Newton, supusieron dos de las más grandes aportaciones entre el siglo XVIII y XIX al tema del estudio del color. La obra de Goethe es un inmenso estudio que desarrolló durante muchos años, creando una nueva perspectiva en el estudio del color. El propio autor señaló con insistencia que se trataba de una de las obras de las que estaba más orgulloso.²⁰³

Este interés por la sinestesia fue objeto también de trabajos, de encuentros, publicaciones y congresos sobre esta temática ya desde principios de siglo XX. Un caso citado con frecuencia es el del psicólogo Georg Anshütz, que coordinó cuatro congresos en Hamburgo entre 1927 y 1936, presentando tanto órganos de colores

²⁰¹ Tomado de GAGE, *op. cit.*, p. 233.

²⁰² GOETHE: *Farbenlehre*, 1810 (edición definitiva).

²⁰³ Escrito en la entrada del día 19 de febrero de 1829 en sus conversaciones con Eckermann: “Pero de ser yo el único en mi siglo que conoce la verdad acerca de la teoría de los colores... ¡Eso es de lo que estoy orgulloso y lo que me da un sentimiento de superioridad sobre muchos!”

como películas abstractas centradas precisamente en la percepción del color y la música.²⁰⁴

Con todo, la particularidad esencial de todo este campo de investigación en esta tesis doctoral reside en el terreno de la sinestesia en cuanto a los colores y los sonidos. La búsqueda de una superposición real efectiva a partir de un resultado práctico, nacido de la interpretación musical de un instrumento, es la base de muchos de estos proyectos de teclados con colores. El “clave ocular” de Castel fue un modelo inicial claramente limitado que encontrará múltiples formas en años sucesivos, sobre todo a través de formas tecnológicas mucho más interesantes. El número de creadores que vincularon estos artefactos sonoros y lumínicos desde Castel, o más en general la búsqueda de la proyección de colores superpuesta a la producción de música hasta la actualidad ha sido enorme, destacando precisamente el cambio del siglo XIX al XX.

Esta búsqueda es enormemente fructífera y ha dejado ejemplos muy diversos. La especificidad de los siguientes apartados, centrados en tres perspectivas distintas como son Scriabin, Kandisky y Schönberg, no debe dejar de lado el trabajo de artistas del momento como Alexander Laszlo con su *Farblichtmusik* y otros muchos con proyectos centrados también en el sonido y los colores.

Moholy-Nagy, auctor ya mencionado por su vinculación con la Bauhaus, desarrolló en 1930 con su *Licht-Raum Modulator* (“Modulador lumínico espacial”) un auténtico productor de luces y sombras. Aunque la ideación del proyecto se retrotrae a 1922,²⁰⁵ se trataba de un aparato que podía mover la apariencia de los movimientos y las luces en la proyección. En el fondo respira el interés por producir proyecciones de formas de tipo arquitectónico o escultórico -de estética constructivista-, desarrollándolas a través del movimiento.²⁰⁶ Los movimientos cambiantes de las luces y sombras, variables según los giros de la propia obra y sus focos de luces integrados y que funcionaban a través de un motor eléctrico, eran proyectadas sobre las paredes circundantes, integrando por tanto el espacio en la idea escultórica del proyecto.²⁰⁷ Muy poco antes (1927) el mismo Moholy-Nagy trabajó junto al ingeniero Walter Brinkmann en el llamado *Optophone*. Con este aparato Moholy-Nagy pretendía desarrollar una “optofonética basada en la ciencia” usando válvulas eléctricas para producir a la vez luces y sonidos.²⁰⁸ Moholy-Nagy fue uno

²⁰⁴ Cf. JEWANSKI, Jörg: *Color Organs*, en <http://www.see-this-sound.at/print/69> [última apertura 24.12.2016]. El autor ofrece una lista de proyectos en torno a estos órganos o claves oculares (con colores) desde el siglo XVIII hasta la actualidad.

²⁰⁵ MADERUELO, Javier: *La idea de espacio...*, p. 43.

²⁰⁶ JASCHKO, Susanne: “Performative Architektur – Mediale Erweiterungen und Dekonstruktionen von Räumen”, en LEHNERT, Gertrud: *Raum und Gefühl. Der Spatial Turn und die neue Emotionsforschung*, Transcript, Bielefeld, 2011, pp. 133-144.

²⁰⁷ MADERUELO, Javier: *La idea de espacio...*, p. 44.

²⁰⁸ DANIELS, Dieter: “Prologue. Hybrids of Art, Science, Technology, Perception, Entertainment, and Commerce at the Interface of Sound and Vision”, en DANIELS, Dieter, NAUMANN, Sandra (edit.): *See the sounds. Audiovisuology*, Walther König, Colonia, 2015, p. 456.

de los creadores que más se enfrentaron en sus diversas facetas de trabajo al concepto del espacio. Para Moholy-Nagy

*cada periodo cultural tiene su propia concepción del espacio, pero es preciso cierto tiempo para que la gente lo entienda así conscientemente [...] Esta inseguridad se manifiesta en los términos que empleamos; y éstos a su vez aumentan la confusión general. Lo que sabemos del espacio en general poco nos ayuda a captarlo como existencia real.*²⁰⁹

La pianista Mary Hallock-Greenewalt, por otro lado, en especial con su instrumento de luces y colores llamado *Sabaret*, registró numerosas patentes en los años veinte y treinta. En el tema del registro de patentes se suma a los realizados por otros muchos creadores en estos años de investigaciones, sobre todo al abrir nuevas posibilidades interdisciplinarias uniéndolas con nuevas formas tecnológicas de producir esos nuevos campos de trabajo. El mayor interés en estas innovaciones de Hallock-Greenewalt residía en que podían dotar a sus propuestas sobre la interacción entre colores y sonidos de una gran capacidad artística por la nueva y más perfecta fusión y transiciones entre los colores.

Un avance pionero y realizado por vez primera en el mundo del cine (en el cine experimental o abstracto de los años veinte) es el debido a Walter Ruttmann. En su trabajo en lo llamado también “cine absoluto” Ruttmann desarrolló un audiomontaje de título *Wochenende* (1930) como encargo de la Deutschland Radio. La obra puede ser definida como un *collage* musical. En la tradición del *Hörspiel* (obra radiofónica), Ruttmann crea un montaje de imágenes solo sonoras –grabadas durante un fin de semana, de ahí el título, en el ámbito de la ciudad de Berlín. A través de la acústica Ruttmann desarrolla una dramaturgia que ya antecede lo que será el cine documental posterior. En su proyecto, y por vez primera, Ruttmann unió técnicamente el sonido con la imagen a través de la creación de una línea de luz (*light track*) en el lateral del negativo de la película, aunque será protagonista solo la parte del audio.²¹⁰ Es el primer caso de una analogía o sincronización entre lo sonoro y lo visual a través de un monitor de cine de esa época con el celuloide como escritura del proyecto. Se trataba de un nuevo sistema tecnológico, aspecto que afectaba por tanto a la misma forma de percepción.²¹¹ Ello abrió un nuevo y fundamental camino en el mundo del cinematógrafo. El caso de Ruttmann es muy importante por las nuevas propuestas que en el lado del cine abstracto desarrolló en esos años. Su film *Symphonie Diagonal*, de 1925, era una obra cinematográfica muda que pretendía desarrollar los aspectos del ritmo y sus interrelaciones solamente a

²⁰⁹ MOHOLY-NAGY, Lázló: *Von Material zu Architektur*, 1929. En castellano apareció con el título *La nueva visión*, Infinito, Buenos Aires, 1963, p. 93 (cuya traducción es la aquí recogida). Citado a través de MADERUELO, Javier: *La idea de espacio...*, p. 49.

²¹⁰ Véase <https://museum.rechtaufremix.org/exponate/walter-ruttmann-weekend/> [Última consulta: 20.12.2016]

²¹¹ *Ibid.*, p. 455.

partir del trabajo de sus imágenes. Su *Lightspiel Opus 1* (1921) era, sin embargo, una película con colores añadidos a mano con una música hecha *ex profeso* para ella por el compositor Max Butting.

En la tradición alemana también destacan los proyectos de Oskar Fischinger (1900-1967), que con su *Farblichtspiele* (juegos de luces y colores) creó un innovador sistema de cine expandido, con una multiproyección en silencio de distintas imágenes.²¹² Fischinger, muy conocido también como animador y creador de efectos especiales en películas de grandes directores como Fritz Lang, etc., usó en varias ocasiones la interacción de músicas previas (Bach, Litz) para crear imágenes basadas en la geometría y otros procesos de elaboración de la imagen. Entre sus proyectos cabe resaltar también su obra *Tönende Ornamente*, de 1931, en la que Fischinger produce un film que trabaja no con música hecha para él sino que el sonido es directo resultado del negativo: film y sonido son y nacen del mismo origen.²¹³ La relación a través de estructuras rítmicas (*patterns*) dibujados y creados en la imagen y el resultado audio era la finalidad artística del proyecto. Por eso el título hace referencia al resultado: “ornamentos sonoros.”

En este contexto es importante mencionar proyectos cinematográficos y sonoros del ámbito francés como *Ballet mécanique* (1924), de Fernand Léger con música de George Antheil, o *Entr'act* (1924), de René Clair con la música de Erik Satie.

El estudio y experimentación con sonidos y proyecciones de colores fue una práctica importante a principios del XX. El ya citado cine abstracto o absoluto fue un gran protagonista en estas búsquedas. El citado Walter Ruttmann (creador también de la película *Berlin. Symphonie der Stadt*, 1927)²¹⁴ desarrolló esta búsqueda especialmente a través de su citada *Lightspiel Opus 1*. La diferencia entre la proyección de imágenes cinematográficas ya montadas y la producción de sonidos en vivo determinan dos formas distintas de enfrentar colores y sonidos.

Junto a ello se debe mencionar justo ahora la importancia que la articulación de los colores y la danza tuvo, de forma conjunta, en el trabajo de las bailarinas y coreógrafas Loïe Fuller o Isadora Duncan, anteriormente señaladas. Es en este sentido en el que aquí se quiere destacar el papel de estas dos creadoras en los terrenos de lo interdisciplinario y de la sinestesia.

Loïe Fuller (1862-1928) potenciaba el efecto sinestésico de manera buscada al usar proyecciones de colores sobre su propio vestido en movimiento a la hora de bailar, preparando para ello superficies de cristal como espacio sobre el que desarrollar la danza. Además usaba vestidos, tejidos y materiales que permitían ser

²¹² Cf. SCHWIERIN, Marcel, NAUMANN, Sandra: “The musicality of Abstract Film”, en DANIELS, Dieter, NAUMANN, Sandra (edit.): *See the sounds...*, pp. 19 ss.

²¹³ *Ibid.*, 26-27.

²¹⁴ Estrenada en Berlín en 1927.

receptores magníficos e incluso potenciar las proyecciones de los colores. Su forma de bailar ha sido emparentada con la ornamentación en el *Art Nouveau*. “Tanto en el Art Nouveau mediante el ornamento como en las danzas de Fuller, se producen formas e imágenes que se constituyen en ideas y conceptos sin mediación y se imprimen determinadas reacciones corporales en todo nuestro cuerpo.”²¹⁵

En su momento gozó de una gran fama e interés por parte de muchos artistas, intelectuales, etc. de su época. Aparte de ser testigos de su trabajo muchos de ellos escribieron sobre ella, y tuvieron especiales relaciones personales. Por ejemplo Fuller sirvió como modelo para varios de los grandes pintores de momento. Anatole France, Mallarmé, Alejandro Dumas, Henri van de Velde, Thomas Edison, son algunos de estos nombres. El mismo August Rodin escribió que

*Loïe Fuller a ouvert une voie à l'art de l'avenir. [...] elle a réveillé la superbe Antiquité. Son talent sera toujours imité maintenant et sa création sera reprise toujours, car elle a semé et des effets et de la lumière et de la mise en scène; toutes choses qui seront étudiées éternellement.*²¹⁶

Fuller se interesó por múltiples aspectos que podían converger en su trabajo. Usó materiales nuevos para producir la luz en sus espectáculos, consultó elementos técnicos con numerosos especialistas (como el mismo Edison), patentó diversos tipos de vestuarios creados para la realización de sus espectáculos, en los que el espacio, lo arquitectónico y lo escultural se daban la mano. Usaba proyecciones, diapositivas que ella misma pintaba, discos giratorios para variar las proyecciones de luces, etc.²¹⁷ El espacio se alzaba como elemento fundamental, ya que todo él se erigía como centro en el que participaban de manera determinante el estudio de las luces y las proyecciones, el uso de la oscuridad total del espacio al inicio de un espectáculo, los diseños de los escenarios, las lámparas, etc. Destacada era la creación de superficies de cristal sobre las que bailar usando proyecciones y colores desde debajo... Todo un trabajo interdisciplinar que fue muy admirado a principios del s. XX, y que hoy sigue siendo enormemente original y nuevo. Gálvez Pérez, en su tesis doctoral, apunta además al lado sorprendente del efecto del polvo en la escena, la utilización del humo, etc.,²¹⁸ y todo ello conjuntando el movimiento de la Fuller, los vesturios, la iluminación, los colores... La espectacularidad de sus vestuarios en movimiento e iluminados y sobre todo la búsqueda de nuevos efectos lumínicos marcaron un lenguaje enormemente original. Todo ello contribuía en obras como *La Neige* (1913), *Feu d'Artifice* (1914) o *Les Ombres* (1922), entre otras, a crear espacios en los que se

²¹⁵ GÁLVEZ PÉREZ, María Auxiliadora: *Materia activa: la danza como campo de experimentación para una arquitectura de raíz fenomenológica*, tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2012, p. 57. [Tesis inédita]

²¹⁶ PESSIS, Jacques y CREPINEAU, Jacques: *Les Folies Bergère*, Fixot, París, 1990, p. 29.

²¹⁷ GÁLVEZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 62.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

articulaba una danza abstracta de figuras puestas en movimiento, figuras que asemejaban una flor, un sol, una cesta, olas, etc.²¹⁹

Fuller representó en el paso del siglo XIX al XX “un papel emblemático en la elaboración de un nuevo paradigma del arte”, en palabras del filósofo Jacques Rancière.²²⁰ La luz, la escultura, lo estático de su figura en contraste con los movimientos cinéticos de los pliegues de sus vestidos, etc. crearon en su momento una imagen enormemente mediática de Fuller, reproducida hasta la saciedad en múltiples carteles de publicidad, en posters, reproducciones, objetos, etc.

Al mismo tiempo otro gran personaje en el mundo de la danza fue Isadora Duncan (1877-1927). En su concepción de la coreografía y del uso del espacio tuvo gran influencia su interés por el mundo de la Antigüedad griega, en especial referida a imágenes renacentistas como las de Botticelli, y además a través de su visión de las cerámicas griegas.²²¹ Se ha destacado de ella especialmente la visión de la vida desde una dimensión filosófica. Sus temas eran predominantemente clásicos, aunque su desarrollo en escena rompían las convenciones de la época (descalza, sin maquillaje, vestidos especiales, etc.), abriendo lo que para muchos ha sido el origen de la danza contemporánea. Es sin embargo esa dimensión religiosa la que acapara su visión de la danza en todo su trabajo. En palabras de Duncan

*[...] la danza del futuro tendrá que volver a ser un arte altamente religioso, como era entre los griegos. Porque el arte que no es religioso no es arte, es pura mercadería.*²²²

Su trabajo poseía una búsqueda de raíz interdisciplinar, toda vez que Duncan articulaba una visión que pretendía unir íntimamente la danza y la escultura. “Tanto el escultor como el bailarín tienen que buscar en la naturaleza las formas más bellas y los movimientos con los que inevitablemente expresar el espíritu de estas formas.”²²³ Para Duncan “el movimiento de una cosa procede directamente de su forma: en otros términos, el movimiento y la forma son indivisibles y, para hablar del movimiento, es preciso primero considerar la forma.”²²⁴

La vinculación radical con la naturaleza es básica para Duncan. Duncan vincula los movimientos de la danza también con los movimientos de la naturaleza: las olas, el viento, el vuelo de un pájaro... El movimiento del cuerpo humano en la danza puede encontrar su *clave* en el movimiento de esa ola, de ese viento...²²⁵ La

²¹⁹ HUSCHKA, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Rowohlt's Enzyklopädie, 2012, p. 102.

²²⁰ RANCIÈRE, Jacques: *El destino de las imágenes*, Editorial Politopías, Pontevedra, 2011, p. 107.

²²¹ Cf. SÁNCHEZ, José Antonio: prefacio al libro DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003, p. 14.

²²² DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, p. 63.

²²³ *Ibid.*, p. 75.

²²⁴ *Ibid.*, p. 80.

²²⁵ *Ibid.*, p. 92.

visión absolutamente interdisciplinar de Duncan le lleva a escribir en su texto *El movimiento es vida* que

*El arquitecto, el escultor, el pintor, el músico, el poeta, todos entienden que la idealización de la forma humana y la consciencia de su divinidad están en la raíz de todo arte creado por el hombre. Un solo artista ha perdido esta divinidad, un artista que, sin embargo, debería ser el primero en desearla: la bailarina.*²²⁶

Duncan ha sido situada, sin embargo, más cerca del mundo del arte postimpresionista que del mundo de las vanguardias que le era propiamente más contemporáneo. En lugar de interactuar en su trabajo con los cubistas, futuristas, etc., Duncan estaba enlazada directamente con los Cézanne o Rodin.²²⁷

Como ya se ha señalado, Duncan abrió su trabajo y proyectos a escuelas que creó en ciudades como Berlín²²⁸ o Moscú,²²⁹ tratando de originar una nueva dimensión social entre niños y jóvenes en la que la danza jugaba un papel esencial. Estos proyectos de dimensión filosófica tuvieron siempre una corta vida. Se ha señalado la importancia del *Emilio* (1762) de Rousseau como fuente de inspiración para estos proyectos.²³⁰

Duncan abrió sus espacios para la danza a la naturaleza, a espacios abiertos en los que hacía interactuar ciertos gestos (de brazos alzados, de unión entre la tierra y el cielo, casi en una percepción cosmológica). Sus coreografías tenían una dimensión metafísica, virtual, en las que el carácter ritual unía su interés por la naturaleza y por dimensiones físicas como la misma gravedad, que era integrada como referencia esencial en sus movimientos.²³¹ La oposición entre la gravedad de la arquitectura y la levedad de la danza confluían en un campo de contrarios. Las líneas gravitatorias que Duncan desplegaba buscaban esta interacción entre la pesadez arquitectónica de la que hablaba Schopenhauer y la ligereza del cuerpo en danza.²³² El trabajo de Duncan hacía por tanto interactuar la danza con la arquitectura, en un modo que parece anteceder algunas de las propuestas del trabajo de Oskar Schlemmer.

[...] estas resonancias de la naturaleza –en el espacio arquitectónico y en el movimiento del cuerpo– tanto orgánicas como inorgánicas, musicales o cósmicas, utilizan en sus

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ibid.*, p. 12.

²²⁸ Escuela fundada en 1905 y destinada solo a niñas y mujeres jóvenes.

²²⁹ Empieza su trabajo en Moscú en 1921. Sobre su experiencia en Moscú con esta escuela, Duncan dejó unas interesantes reflexiones. Véase igualmente DUNCAN, Isadora: *El arte de la danza y otros escritos*, p. 155 ss.

²³⁰ GÁLVEZ PÉREZ, *op. cit.*, p. 103.

²³¹ *Ibid.*, p. 109.

²³² Cf. BARDET, Marie: *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Cactus, Buenos Aires, 2012, pp. 54-55.

*sistemáticas y metodologías el trabajo con las líneas y envolventes del movimiento, la creación de imágenes, las dinámicas gravitatorias o las órbitas y corrientes.*²³³

El mito de Duncan nace no solo de su trágica muerte en 1927 sino de la recepción de su trabajo y su discurso en la confluencia entre la originalidad de sus propuestas y la vinculación con el mundo griego antiguo presente casi siempre en sus coreografías y temáticas.²³⁴ Sus escritos han dejado además su pensamiento y sus experiencias como testimonios de su vida y de su obra.

Si se considera el lugar del escenario como un espacio central para el desarrollo de un proyecto artístico con elementos basados en la sinestesia es obvio que el oído (la música) y la vista (la luz y los colores) juegan dos papeles de primera magnitud de forma paralela. En los proyectos señalados hasta ahora, en especial los de Fuller y Duncan, etc., el oído y la vista son los sentidos para los que las nuevas dramaturgias abren nuevos dominios de la percepción a través de las formas.

Sin embargo sería posible ir más allá, y rastrear lo que han sido proyectos ya históricos de abrazar otro de los sentidos aristotélicos de la percepción: el olfato. Estaríamos pues en el camino de una percepción *multisensorial*, abierta a un abanico más amplio o incluso integrante de todos los sentidos posibles.²³⁵ Si la búsqueda de un teatro puro, abstracto, fue situado por Mallarmé en el territorio de la danza,²³⁶ en algunos proyectos sinestésicos de todavía finales del siglo XIX se crearon espectáculos multisensoriales que llegaron a usar incluso perfumes, como en la obra *Les aveugles*, de Maeterlinck, o en la adaptación del *Cantiques des Cantiques* (“Cantar de los cantares”) que Paul Napoléon Roinard (1856-1930) tradujo y adoptó buscando una extensa relación de vinculaciones sinestésicas entre personajes, instrumentos, la lengua hebrea, la música, los colores..., y el uso de perfumes como el jazmín y olores como el incienso.²³⁷ Grupos como el *Théâtre d’Art* (vinculado al citado Mallarmé, y también a Verlaine y otros) o su continuación con el *Théâtre de l’Oeuvre* son imprescindibles para seguir este tipo de proyectos en el París de finales del XIX.

Las “orquestraciones” de perfumes del citado Roinard estaban basadas en una serie previa de equivalencias según las cuales “el Re 4 se correspondía con el perfume de violeta, el Mi con el de acacia, el Fa con el del nardo, el Sol con el azahar, el La con el del heno fresco, el Si con el de la aurora y el Do con el alcanfor.”²³⁸ Todo este sorprendente y quizás poco conocido mundo de la sinestesia,

²³³ *Ibid.*, 113.

²³⁴ HUSCHKA, Sabine: *Moderner Tanz...*, p. 110.

²³⁵ Esa forma de percepción será la que se tratará más adelante en relación al concepto de “atmósfera” en la arquitectura, y sobre todo en el marco de los trabajos que en los últimos años arquitectos y ensayistas como Zumthor o Pallasmaa han abierto en cuanto a la dimensión perceptiva de la arquitectura por el cuerpo humano, sus sentidos y su memoria.

²³⁶ HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles: *Sinestias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo (1880-1900)*, Abada, Madrid, 2013, p. 241.

²³⁷ *Ibid.*, pp. 251-257.

²³⁸ *Ibid.* 257.

a finales del XIX, permite seguir y conocer el amplio trabajo de compositores, dramaturgos, poetas, perfumistas, psicólogos, etc. en el camino de la búsqueda de la multisensorialidad y la sinestesia como bases de un proyecto artístico.

Sin dudas estamos ante un campo ingente de búsquedas artísticas y desarrollos técnicos en este enfrentamiento entre la proyección de colores y la de sonidos, o la participación de los olores en un proyecto como ámbito de percepción. Un estudio amplio sobre todas estas recurrencias e intereses, desde un punto de vista histórico y estético, sitúa el trabajo final de toda esta investigación en un contexto múltiple y lleno de experiencias previas de gran valor como referencias y como formas necesarias de diálogo.

3.2.2. Alexander Scriabin: *Prometheus*.

El compositor y pianista Alexander Scriabin (1872-1915), en su particular uso de la sinestesia (a través de la proyección de luces en lo que escribió como *luci* en la partitura de su *Prometeo. El poema del fuego* op. 60 (1909-1910),²³⁹ lo que hizo fue en parte continuar las experiencias de los órganos de colores ya citadas anteriormente desde el Barroco.

Scriabin es un autor enormemente significativo por su uso de la sinestesia como elemento fundamental en su música. Sus escalas de colores desarrollados y expuestos de forma paralela a sus correspondientes notas y acordes es revelador de este interés. Al igual que el citado Castell, y otros muchos, Scriabin abre la percepción de su música al ámbito sinestésico de los colores, que cumplen un papel muy especial en su partitura en particular y en toda su música en general. Aunque en su momento tal proyección de los colores para su *Prometeo* representaba una complejidad técnica enorme (de hecho solo se hizo en 1915 en Nueva York con las proyecciones de colores),²⁴⁰ en la actualidad ya existen posibilidades técnicas convincentes y muy distintas para llevar a cabo la dramaturgia paralela de la proyección de los colores.

En el *Prometeo* Scriabin determina en su partitura general la participación de un *Clavier à lumières* (escrito en la partitura como “luce”). La articulación de los diversos colores que deberían proyectarse de forma paralela a la música parte en especial de su conocido acorde místico (Do – Fa # - Si b – Mi – La – Re) y también de las siguientes notas empleadas para esta composición:

Do - rojo

Sol - rosa anaranjado

²³⁹ *Prometheus. Poema del fuego, Op. 60*. Obra para piano, orquesta, coro y “piano de luces”, estrenada el 2 de marzo de 1911 en Moscú. Editada por Eulemburg

²⁴⁰ La realización del proyecto con las proyecciones de colores se llevó a cabo en 1915 en el Carnegie Hall. Se usaron lámparas de tungsteno fabricadas por la compañía General Electric. Sin embargo todo apunta a que el resultado no fue muy convincente y no fue bien entendido (cf. DE BLAS GÓMEZ, p. 60-61). En otras ocasiones se acudió a proyectar los colores mediante diapositivas.

Re - amarillo
 La - verde
 Mi - blanco azulado (azul luna)
 Si - blanco azulado (azul luna)
 Fa # - azul vivo
 Do # - violeta
 La b - violeta púrpura
 Mi b - gris acero (color metálico)
 Si b - acero
 Fa - rojo leonado

En el siguiente ejemplo podemos ver una parte inicial de la partitura con la notación de la dramaturgia de los sonidos a través de un teclado preparado *ad hoc* (*luce*) que fue desarrollado por el ingeniero Preston S. Miller.

PROMETHEUS
The Poem of Fire

Lento. Brumeux. M. M. ♩ = 60. più lento a ten

Luce.

Flauto Piccolo.

Flauti I. II.

Flauto III.

Oboi I. II.

Oboe III.

Corno inglese.

I. II.

3 Clarinetti in B.

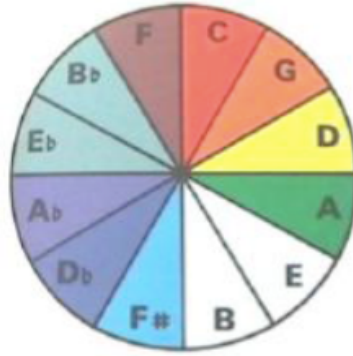
III.

Clarinetto Basso.
in B.

Fagotti I. II.

7. Prometheus. Poema del fuego.
 Fragmento del inicio de la partitura.
 © Eulemburg (Viena).

El esquema de la vinculación entre los colores y las notas musicales de Scriabin ha sido así frecuentemente representado:



8: Relación de notas y colores en Scriabin.

Esta relación, en la percepción de un sinestésico, es absolutamente subjetiva. No existen percepciones sinestésicas universales. En este sentido es interesante, como ejemplo, mostrar otro esquema de relaciones entre colores y sonidos de otro compositor contemporáneo a Scriabin. Se trata del compositor austríaco Josef Matthias Hauer (1883-1959). A él se deben los primeros ejemplos de música con doce sonidos (1919),²⁴¹ antes de Arnold Schönberg. En la tabla –un círculo de doce colores con sus relaciones con las alturas de la escala–, de 1919, dibujada y coloreada por él, podemos ver otro sistema totalmente distinto de esta correlación sinestésica. En Hauer predomina este pensamiento en doce notas y doce colores que, a diferencia del Schönberg de la “composición con doce sonidos”, nacía de una serie de intereses de Hauer por cuestiones sobre ciencias, religión y filosofías orientales, de su vinculación con el *I-Ching* (con anterioridad al mismo John Cage), etc.

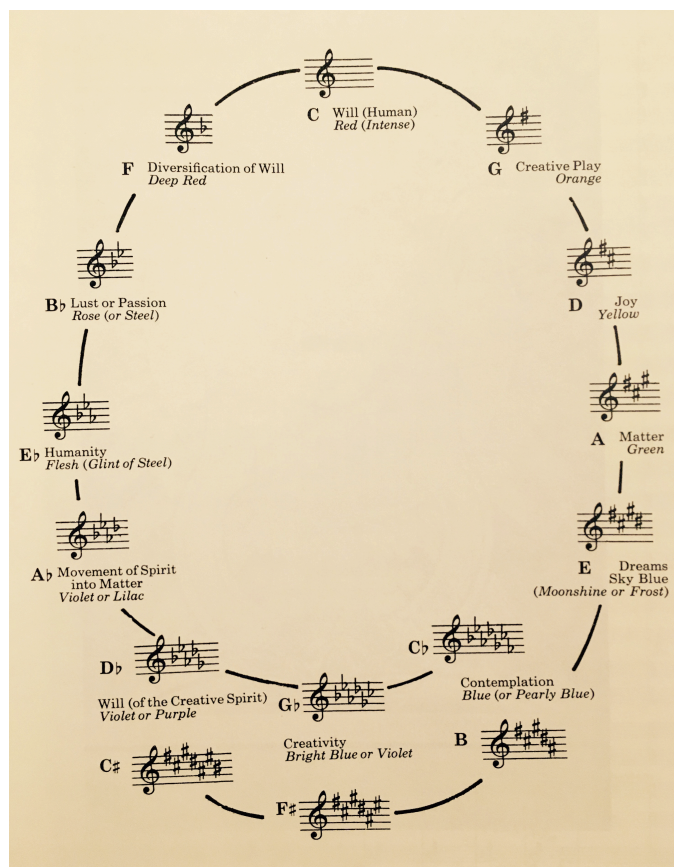
²⁴¹ Con su obra *NOMOS*, para piano solo, de agosto de 1919.



9. Josef Matthias Hauer. Tabla con relaciones entre colores y alturas (1919).
Sammlung Dieter und Gertrud Bogner, Viena.

La vinculación con la sinestesia en Scriabin hay que unirla a un contexto abierto a otros fenómenos de lo perceptivo, en una posición estética y artística tocada por el elemento místico, por lo ocultista, y por un determinado *humus* de principios del siglo XX en el que le tocó vivir y en el que figuras como Rudolf Steiner y otros tantos desplegaron una visión de la vida y del arte de una especial profundidad y dimensión espiritual. Las leyes ocultas de la naturaleza, lo misterioso, etc. –como ya se ha señalado– formarían parte de la visión de numerosos autores de principios de siglo, incluidos algunos autores de la futura Bauhaus.

Las relaciones entre los colores son expandidas por Alexander Scriabin más allá de la mera percepción color-sonido de altura, y en la siguiente tabla el autor presentó también un eje de relaciones hacia los estados del alma, tal como recoge en la misma partitura de su *Prometeo*.



10. Scriabin. Relaciones entre las tonalidades y los estados del alma.

Partitura de *Prometheus*.

© Eulemburg (Viena).

En este terreno de la sinestesia y de la interdisciplinariedad es importante citar el que fue el último proyecto inconcluso de Alexander Scriabin: se trataba de un “misterio”, de una obra escénica en forma de ritual que desarrolló entre 1910 y su muerte en 1915 que quedó sin concluir ni ser realizado. Su título era *Mysterium*. Solo en 1915 se tuvo conocimiento de estas ideas de Scriabin: realizar un gran proyecto de ritual, grandioso, en La India –a orillas del Ganges-, con la participación del público, y con una duración de varios días. En él pretendía utilizar todos los medios disponibles para crear una forma de percepción extática (basada en la sinestesia también como esencia) y usar todos los elementos destinados a influir en los sentidos: desde la música y la danza hasta las luces o el mismo uso de aromas y perfumes. Incluso el rumor de los árboles o la misma puesta del sol estaban comprendidos en esta idea interdisciplinar y sinestésica absoluta.²⁴² De este gran proyecto con combinaciones polisensoriales solo ha quedado el texto incabado de una parte inicial, un *Preludio*, fechado entre 1913 y 1914.

²⁴² HERNÁNDEZ BARBOSA: *op. cit.*, p. 31.

3.2.3. Wasily Kandinsky: *Der gelbe Klang*.

La aportación de Kandinsky al teatro y a la música (a través de su pintura y sus textos) ha sido enormemente significativa. Su vinculación con el teatro estuvo marcada por su contacto con personalidades de primera magnitud como Max Reinhardt, con el que estuvo en contacto en Berlín entre septiembre de 1907 y abril de 1908. Kandinsky reivindicó de forma clara la vinculación entre teatro, pintura y música, como veremos más adelante.

El pensamiento musical constituyó un terreno especialmente destacado en el trabajo no solo de Kandinsky sino también y muy especialmente de otros pintores como Delaunay, Klee o Kupka. No solo la noción de sinestesia cumplía un papel importantísimo, sino que también otros elementos como el timbre, el ritmo, el tiempo y el espacio eran fundamentales: eran modos de equivalencias entre dos lenguajes distintos que sin embargo se enriquecían mutuamente. Kandinsky, como artista y como autor de importantes escritos, a la vez que profesor de la citada Bauhaus, constituye una de las personalidades más destacadas de la creación artística de la primera mitad del siglo XX. Su vinculación con aspectos esenciales de esta tesis doctoral como la música, la pintura, la creación de proyectos teatrales o su importancia de cara a la sinestesia hacen de él un nombre destacadísimo. Muchos de estos aspectos pueden extraerse no solo de su correspondencia y de varios libros fundamentales que se citarán al final de este apartado, sino también –y al igual que ocurriría con Paul Klee, su compañero en la Bauhaus durante diez años- de los propios textos que Kandinsky desarrolló para sus cursos en la citada institución. Entre 1922 hasta 1933 participó en este proyecto como profesor. Sus cursos y seminarios los perfiló en temáticas como la historia del arte, la forma y el contenido, la necesidad del arte, arte y técnica, arte y naturaleza, etc.²⁴³

La percepción de Kandinsky como pintor está marcada por un tipo de visión y perspectiva –desde un punto visual- enormemente vinculado al mundo de los iconos. La pintura de iconos -el icono como sistema de representación-, sobre todo en el mundo de la iglesia ortodoxa, posee una serie de elementos que lo caracterizan y separan de la visión occidental de lo que ha sido la pintura renacentista italiana. Tal como han estudiado autores como Pavel Florenski o más recientemente Massimo Cacciari, la primera cuestión sería señalar cómo la perspectiva del Renacimiento italiano venció en esta particular batalla en torno a la imagen frente a la perspectiva desarrollada con otras características muy distintas por lo que ha sido el mundo del icono.

El icono, hoy básicamente adscrito no solo a la iglesia ortodoxa en sus territorios de influencia sino sobre todo en el ámbito eslavo, ha perdurado perdiendo su presencia en todo el terreno europeo; en éste ha sido la perspectiva euclidiana la que tras el Renacimiento se impuso y se extendió. Esta perspectiva euclidiana o

²⁴³ Véase KANDINSKY, Wassily: *Cursos de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 1998.

lineal, distinta a la del icono, tras Vitruvio y otros autores adquiere carta de naturaleza y se impone. Muchos pintores del *Trecento* italiano, a partir de Giotto, ya están jugando con la perspectiva en nuevas direcciones, pero todavía sin una planificación clara: experimentos con ella, superposición muy expresiva de varias perspectivas, e incluso ciertos errores en cuanto a su utilización marcan estas primeras fases hacia la integración de la perspectiva lineal en la pintura.

Aunque la perspectiva lineal ha tenido su aplicación como representación de espacios realistas desde antes de Cristo, es sin embargo en el *Quattrocento* italiano cuando tomó una carta de naturaleza desde la razón científica.²⁴⁴ Ese interés naturalístico por parte de los pintores es ya evidente en ese siglo XIV, determinando un especial desarrollo estético del espacio tridimensional. El caso de Giotto y sus seguidores ya lo atestimonian.

El concepto de *scaenographia* estudiado desde la arquitectura por Vitruvio²⁴⁵ fue el paso previo al desarrollo del concepto de *prospettiva* en el Renacimiento italiano. La representación de la arquitectura en la dimensión reducida de la pintura fue el terreno de su plasmación. Giorgio Vasari señaló en su *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori* (1550 y 1568) concretamente a Brunelleschi como el gran inventor de la perspectiva.²⁴⁶ El paso del siglo XIV a XV significó la continua consolidación de esta perspectiva en el plano de la pintura.

El *De pictura* de Leon Battista Alberti (1436) es un paso más en la tratadística en el estudio de la perspectiva lineal. Con todos estos pintores, arquitectos, tratadistas, etc. se consolida la victoria de la perspectiva en la pintura europea renacentista. Un tratado como el *De prospectiva pingendi* de Piero della Francesca (1412-1492) incide de forma fundamental ya, sobre todo a partir de 1470, en la perspectiva euclidiana. La visión de Piero della Francesca desde la matemática y la geometría confiere a su trabajo como teórico y sobre todo a su trabajo como pintor un valor especial y fundamental en este desarrollo de la perspectiva.

²⁴⁴ Cf. CAMEROTA, Filippo: *La prospettiva del Rinascimento. Arte, architettura, scienza*, Electa, Milán, 2006, p. 35.

²⁴⁵ Su obra fundamental es *De Architectura libri decem* (Los diez libros de arquitectura). Aunque fue escrita durante el Imperio Romano su reformulación y revivencia se produjo en el Renacimiento italiano a través de Leon Battista Alberti, Miguel Ángel y Leonardo da Vinci.

²⁴⁶ Citado a través de CAMEROTA, *op. cit.*, p. 58.



11. Piero della Francesca. *De prospectiva pingendi*.

("Modo per porre in prospettiva un capitello"), Códice Reggiano, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, c. 63r.²⁴⁷

La perspectiva *naturalis* anterior, intuitiva y empírica, se decanta en la llamada *artificialis*, que es aquella nacida de la aplicación del ingenio matemático en busca de la medición de la tridimensionalidad.²⁴⁸ Piero, junto a otros artistas y teóricos de esa mitad del siglo XV, deja asentada ya una nueva forma de enfrentarse a la representación del espacio de acuerdo a nociones matemáticas y geométricas. Desde principios de ese siglo XV la ciencia y el pensamiento racional occidental sitúan la pintura en este mundo que será fundamental en adelante. El ejemplo siguiente (12) muestra cómo Piero della Francesca, como tantos otros pintores italianos desde un poco antes de él, explora y estudia la dimensión euclidiana de la perspectiva, sobre todo a partir de la representación de los espacios arquitectónicos. La importancia de Vitruvio y de los estudios renacentistas desde las ciencias sobre el espacio, la visión y la perspectiva determinaron este cambio de paradigma.²⁴⁹

²⁴⁷ PIERO DELLA FRANCESCA: *De prospectiva pingendi*, Aboca Museum Edizioni, Sansepolcro, 2008, p. 147.

²⁴⁸ MERCATI, Valentino: Introducción a la edición del *De prospectiva pingendi* de Piero (*De prospectiva pingendi*, Aboca Museum Edizioni, Sansepolcro, 2008, p. 7.).

²⁴⁹ En este sentido el libro de Panofsky *Die Perspektive als "symbolische Form"* de (1927) es todo un clásico. Panofsky fue heredero del pensamiento de Aby Warburg, al que se dedicarán varios apartados en la PARTE III de esta tesis. Véase PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1999.



12. Piero della Francesca. *Polittico di Sant'Antonio* (1465-1468)
Perugia, Galleria Nazionale.²⁵⁰

La perspectiva explorada y desarrollada en Europa a partir de ese momento encuentra otra forma distinta y casi antagónica de perspectiva que se mantiene viva en la pintura de los iconos con sus propias leyes y características. La perspectiva *naturalis* citada anteriormente todavía tenía algunas vinculaciones con esta otra típica del icono. Esta especial perspectiva en los iconos –ese terreno que no solo Scriabin o Kandinsky contemplaron como propio, sino también el joven Mark Rothko antes de irse a vivir con sus padres a Estados Unidos- ha sido estudiada y definida como *perspectiva invertida*.²⁵¹

Los elementos definitorios de este sistema de representación del icono son la intemporalidad de sus imágenes y su repetición de modelos –regla canónica para la aprobación y realización de un icono-, la multiplicidad de puntos de fuga, la expansión por todos lados de la luz –que contribuye a crear un marco de intemporalidad, de falta de percepción de un tiempo real, o de determinación de un margen horario aproximado bajo la luz del día-, y por tanto la ausencia de la sombra, y muy especialmente la falta de un relieve concreto o una perspectiva de profundidad entre los personajes y objetos representados. Esta falta de relieve basado en la perspectiva a través del espacio euclidiano conlleva la creación de ciertas jerarquías entre los personajes basadas en el tamaño de estos, en su posición en el espacio de la superficie del icono, y no en otras reglas de jerarquías que serán propiedad y característica de la pintura renacentista italiana, toda ella ya inmersa de pleno en la perspectiva lineal.

Este mundo del icono, propio de un mundo anterior al Renacimiento italiano, rastreable no solo en formas antiguas de representación plástica (como en Egipto), es consustancial no solo a Bizancio como continuación del pasado grecolatino, sino que

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 87.

²⁵¹ Cf. FLORENSKI, Pavel: *La perspectiva invertida*, Siruela, Madrid, 2005.

seguirá vivo en autores occidentales como Giotto. Estos pintores aún atesoran rasgos básicos del mundo de los iconos ante el color y sus temáticas, y también en la perspectiva invertida como forma de representación sobre el espacio. Las singulares proporciones de este mundo de los iconos “se oponen de manera irritante a las reglas de la perspectiva lineal (...).”²⁵² Giotto concibió la pintura mural con un significado independiente que podría enfrentarse a la propia arquitectura.²⁵³ El gusto por los decorados teatrales sería, sin embargo, palpable en muchos de sus trabajos, una verdadera perspectiva escénica.

También en el plano de los colores se realiza conscientemente un trabajo contrario a la coloración natural de los objetos. En palabras de Florenski,

*Resulta imposible entender el particular cromatismo de los iconos si no es como una prueba más de la voluntad de destacar la presencia de los planos menores, al objeto de subrayar su no-subordinación a las reglas del escorzo en la forma en que las plantea la perspectiva lineal.*²⁵⁴

El artista de iconos da muestras de una madurez especial en su arte: éste conlleva una “liberación de la perspectiva como renuncia al principio de su poder [...] a favor de la objetividad religiosa, y de un carácter metafísico supraindividual.” Florenski y otros autores como Moritz Cantor han señalado insistentemente cómo el no uso de la perspectiva no nacía de un desconocimiento de ella, sino que era (por ejemplo con los antiguos egipcios o de una forma distinta en la pintura china) una forma de enfrentarse a la pintura o a la pared pintada sin pretender entrar en el terreno de la representación de una arquitectura, de una escena teatral: no concebían la pared “como si se tratara de un plano interpuesto entre el ojo que mira y el objeto representado, uniendo con líneas los puntos de intersección de este plano con los rayos que se dirigen hacia el objeto.”²⁵⁵

Un autor como Massimo Cacciari ha sabido estudiar a fondo las características de esta temática, y partiendo del trabajo fundamental del citado Pavel Florenski ha hurgado desde un punto de vista filosófico y artístico en la significación y particularidades de este sistema de representación de la imagen en el marco del icono, hoy un terreno esencialmente oriental y eslavo.²⁵⁶

El siguiente ejemplo muestra un icono de la primera mitad del siglo XV realizado por un pintor anónimo que se cree formado en Constantinopla. El espectador es invitado a recorrer por su espacio toda una serie de pequeñas e íntimas historias relacionadas con la entrada de Jesús en Jerusalén, siguiendo las narraciones del Nuevo Testamento. Las extravagantes posiciones de algunos personajes y sobre

²⁵² *Ibid.*, p. 21.

²⁵³ *Ibid.*, p. 48.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁵⁵ CANTOR, Moritz: *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, vol. 1, Leipzig, 1907, p. 108.

²⁵⁶ CACCIARI, Massimo: *Icone della lege*, Adelphi, Milán, 2002, p. 33.

todo la multiperspectiva que ofrecen las construcciones arquitectónicas dan muestra de un modo distinto de plantear la imagen. La estructura de las escenas (*Dodekaorton*) suele ser cronológica y solía estar concebida fluyendo desde la izquierda hacia la derecha. En este caso este flujo temporal está invertido, y Jesús se desplaza desde la derecha hacia la izquierda, hacia la puerta de Jerusalén por la que entrará. La superposición de escenas cronológicamente no simultáneas y la ausencia de una iluminación clara (aunque haya algunas sombras, éstas parecen ser ornamentales y atañen solo a los espacios naturales –montaña...- o a los arquitectónicos; no aparecen nunca en relación a los personajes bíblicos en ningún caso). Todo ello confiere ese margen de intemporalidad al icono antes señalado.²⁵⁷



11. Ejemplo de icono. “Entrada en Jerusalén”.

Autor desconocido de principios del s. XV. The Menil Collection.

El mundo de los iconos, perteneciente al mundo bizantino, está adscrito a la vez a la Antigüedad y a la Edad Media. Ello, en palabras de Grabar, redimensiona el

²⁵⁷ Cf. WEYL CARR, Annamarie (edit.): *Imprinting the Divine. Byzantine and Russian Icons from The Menil Collection*, Yale University Press, New Haven / Londres, 2012.

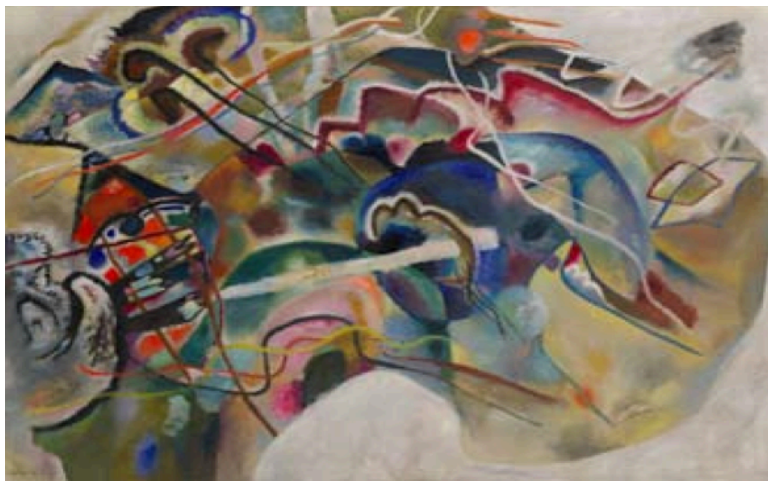
arte de Bizancio en otro territorio: no puede ser clasificado de formal normal con la separación típica e histórica entre arte antiguo y arte medieval como dos categorías distintas.²⁵⁸

La pintura de iconos era para el ruso Kandinsky de gran importancia. Ante la contemplación de la pintura del icono como plasmación artística y religiosa señaló en una entrevista que

*Tuve la impresión de que aquí venía la pintura en un primer nivel, y me pregunté si uno podría ir todavía más adelante en este camino. Desde entonces vi la pintura rusa de iconos con otros ojos, “me convertí en ojos” para lo abstracto en esta pintura.*²⁵⁹

También se ha señalado la importancia del icono en la obra de Malévich, pintor ruso al igual que Kandinsky. El acto pictórico de creación de un icono, a través de la repetición de modelos y de la búsqueda de la esencia, puede ser definido como la “materialización de una iluminación interior.”²⁶⁰

El trabajo pictórico de Kandinsky, precisamente en torno a la fecha en que conoce a Schönberg (1911), se ha abierto ya totalmente a la abstracción y al uso de formas y colores que dotan de especiales campos de contrastes y de energía a sus cuadros. El siguiente ejemplo es de 1913.



14. Wasili Kandinsky. *Bild mit weißem Rand*.

Óleo sobre lienzo. 1913.

Solomon R Guggenheim Museum, Nueva York.

²⁵⁸ GRABAR, Oleg: *Los orígenes de la estética medieval*, Siruela, Madrid, 2007, p. 19.

²⁵⁹ Citado por HAHN-FONTAINE, Jelena: *Kandinsky – Forum III. Die Bühnexperimente*, E.M.E, Fernelmont, 2010, p. 79.

²⁶⁰ DI GIACOMO, Giuseppe: *op. cit.*, p. 65.

No es extraño, pues, que esta perspectiva visual, basada en los colores y las formas –y sus ritmos y su “sonido interior”-²⁶¹ estuviera muy presente en sus obras de teatro en esos años. En el ámbito escénico la aportación de Kandinsky ha sido enormemente interesante. Su piezas teatrales para la escena eran consideradas por él como un ritual, e incluso se ha apuntado a esa posible la vinculación entre sus ideas escénicas y la vinculación con los rituales de la misa ortodoxa.²⁶²

Entre 1908 y 1912 realizó Kandinsky una serie de obras escénicas experimentales de enorme interés desde la perspectiva de hoy. Este interés de Kandinsky debe ser interrelacionado con las experiencias teatrales que ya conocía del teatro ruso, y también contemplarlo a la luz de sus textos, en especial con su *De lo espiritual en el arte*.²⁶³ Las experiencias de autores rusos anteriores y sobre todo lo que serán las nuevas formas aplicadas al teatro en Alemania por personajes como Max Reinhardt, o sus experiencias ante las obras que vio en Múnich en esos años como el *Pelléas* de Debussy, algunos otros dramas teatrales del mismo Maurice Maeterlinck (al que apreciaba enormemente), etc. fueron fundamentales.

Con el proyecto de una primera obra como era *Schwarz und Weiss* (1908-1909), Kandinsky atiende básicamente a los colores y a los aspectos del movimiento y el ritmo. Será una posterior obra como *Der gelbe Klang* (El sonido amarillo, 1909-1912) la que ofrezca un estadio muy desarrollado de sus intereses hacia el color, la escena, los personajes, etc. El sonido, solo descrito, queda sin estar plenamente definido. Volveremos un poco más adelante a esta obra.

Con su texto *Über Bühnecomposition*²⁶⁴ abre Kandinsky su pensamiento a ese nuevo teatro que pretende redefinir con el uso de la interdisciplinariedad de manera determinante. Así, Kandinsky señala tres tipos de movimiento en la composición escénica “que lleva a un nuevo mundo: el mundo de la combinación de las artes aisladas en una obra única, *el mundo del arte monumental*”.²⁶⁵ En el futuro la composición escénica consistirá, para Kandinsky, en tres elementos abstractos: el movimiento musical, el movimiento de los colores y el movimiento de la danza. Kandinsky apunta al uso de las diferentes artes como el terreno ideal de trabajo para un artista. La vinculación entre la música y la pintura es para él solo una de las posibilidades.²⁶⁶ El trabajo de Scriabin en su *Prometeo* no deja de ser para Kandinsky un “medio para producir un efecto interior”,²⁶⁷ las combinaciones son

²⁶¹ Grabar ha hablado de cómo en los iconos “la belleza deber ser contemplada *con el ojo interior* o – el mismo pensamiento expresado negativamente- *no con los ojos del cuerpo*.”, en GRABAR, Oleg: *Los orígenes de la estética medieval*, op. cit., p. 40.

²⁶² *Ibid.*, p. 79.

²⁶³ KANDINSKY, Wasily: *De lo espiritual en el arte*, Paidós, Barcelona, 1996.

²⁶⁴ Texto escrito y publicado en 1913 en el almanaque *Der blaue Reiter*, aparecido junto a la obra escénica *Der gelbe Klang* (El sonido amarillo).

²⁶⁵ KANDINSKY, Wasily: *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, Abscondita, Milán, 2002, p. 29.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

²⁶⁷ *Ibid.*

inacabables. Kandinsky no deja de dedicar varias páginas a lo que supuso Wagner en el mundo del drama y la música, y en la ópera, en cuanto al uso de los elementos puestos en juego. Si por un lado Kandinsky le aplaude al haber escapado de ciertas formas del siglo XIX, apuntando al futuro, Wagner sin embargo, para Kandinsky, “subordinó la música al texto”;²⁶⁸ “aunque haya enriquecido la eficacia de los medios simples por el otro lado ha hecho más débil el sentido interior, su significado puramente artístico”.²⁶⁹ Para Kandinsky “la necesidad interior se convierte así en la única fuente de la creación.”²⁷⁰

*Cada objeto, cada fenómeno posee su propia esencia interior y una vida propia conectada a ella, lo que equivale a decir que cada objeto, cada fenómeno representa en sí un ser determinado. Este ser, a semejanza de todo lo que es viviente, actúa en cuanto a todo lo que le rodea, y por consiguiente actúa también sobre el alma del hombre, irradia su sonoridad interior. Cada objeto, cada fenómeno, posee un sonido interior.*²⁷¹

Entre las piezas de teatro experimental de Kandinsky destacan, junto a *Der gelbe Klang*, otras como *Stimme* (“Voz”, 1908-1909), *Schwarz und Weiss* (“Negro y blanco”, 1908-1909), *Schwarze Figur* (“Figura negra”, 1908-1909), *Violett* (“Violeta”, 1914), etc.

La correspondencia entre Wasily Kandinsky y Arnold Schönberg,²⁷² enormemente conocida y estudiada,²⁷³ es también un territorio muy fértil en el que el autor ruso dialoga con el compositor vienés sobre aspectos que competen de manera directa con el color, el sonido, las analogías, la sinestesia, etc. Y sirve de marco de conocimiento, junto a sus textos y su trabajo artístico, para poder entrar en los vericuetos de la personalidad artística de este personaje de gran calado en su momento histórico.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 21.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 26.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 26.

²⁷² Ambos artistas se conocieron en un concierto de Schönberg en Múnich en 1911. Fue el 1 de enero, y en el programa estaban el *Cuarteto de cuerda n.º 2* op. 10 (1907-1908) y las *Tres piezas para piano* op. 11 (1909). Estas nuevas composiciones de Schönberg impresionaron muy vivamente a Kandinsky (que acudió junto a otros miembros de la *Neue Künstlervereinigung München* como Alexej Jawlensky o Franz Marc. Una carta llena de admiración de Kandinsky a Schönberg unos días más tarde (18 de enero) inicia la relación fructífera de ambos artistas durante un periodo muy interesante de varios años. Kandinsky le escribe: “Usted ha hecho realidad en sus obras aquello que yo de forma incierta he estado buscando con tanto anhelo en la música” (véase *A. Schoenberg-W. Kandinsky, Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*, Alianza, Madrid, 1987).

²⁷³ Véase en castellano, aparte de la citada *A. Schoenberg-W. Kandinsky, Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario...*, una reciente tesis doctoral en castellano que se ha centrado en esta relación entre Schönberg y Kandinsky a partir de sus escritos; véase ARRUTI MENDIZÁBAL, Alberto: *Entre el arte absoluto y el arte de lo absoluto. La relación Kandinsky-Schönberg en sus escritos*, Universidad del País Vasco, 2013. [inédita].

En Kandinsky todas estas vinculaciones pueden ser especialmente entendidas a la luz de sus textos. En primer lugar hay que reseñar el interés de Kandinsky por formas ciertamente contemplativas y espirituales como la teosofía y la antropología, aspecto apuntado en el caso de este artista ruso y en el de otros contemporáneos.²⁷⁴ La vinculación entre el tiempo de la pintura y el tiempo de la música es tratado de forma conjunta en *Punto y línea sobre el plano*,²⁷⁵ articulando las relaciones de consonancia y disonancia que el desplazamiento de un punto en el plano puede conllevar. Kandinsky habla del “sonido absoluto del punto” y del “sonido del sitio, diferente en cada caso, del plano básico.”²⁷⁶ La repetición y el ritmo son otros elementos básicos para la construcción de la obra, ya que para él el concepto de composición significa “la subordinación interiormente funcional a) de los elementos aislados y b) de la construcción a la finalidad pictórica completa.”²⁷⁷ Al desplazarse un punto por el plano Kandinsky habla de “bisonancia”.²⁷⁸ La relación pintura-espacio y música-tiempo es, en un campo común, el que trata Kandinsky, rompiendo el muro que hasta entonces separaba a ambas disciplinas.²⁷⁹

Las categorías del punto y la línea adquieren su importancia también en el terreno de la sinestesia. Señala Kandinsky que

*La mayoría de los instrumentos musicales producen sonido de carácter lineal, la altura tonal de los distintos instrumentos corresponde al ancho de la línea: líneas muy delgadas las encontramos en el violín, la flauta y el piccolo; algo más gruesas en la viola y el clarinete; a través de los instrumentos graves se llega a líneas cada vez más anchas, hasta los sonidos más profundos del contrabajo o de la tuba. Además de variar en el ancho, la línea varía también en el color según la variedad cromática de los diferentes instrumentos.*²⁸⁰

Kandinsky también aborda de manera profunda el tema del color y sus tipologías en sus escritos pedagógicos para las clases en la Bauhaus.²⁸¹ Es, sin embargo, en su *De lo espiritual en el arte*²⁸² donde Kandinsky se centra en aspectos que lo conectan con la realidad perceptiva ya señalada de principios del siglo, y donde trata numerosos elementos del color y sus vinculaciones con la música. Kandinsky escribe y cita el ocultismo, la teosofía y otras formas de espiritualidad que señala como necesarias en la época en la que vive, época de grandes cambios y catástrofes en lo político, lo social y lo espiritual. Se sabe que Kandinsky visitó en

²⁷⁴ Véase ARRUTI MENDIZÁBAL, Alberto: *Entre el arte absoluto y el arte de lo absoluto...*, pp. 216 ss.

²⁷⁵ KANDINSKY, Wasily: *Punto y línea sobre el plano. Contribución a los elementos pictóricos*, Paidós, Barcelona, 1996.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 30.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 87.

²⁸¹ KANDINSKY, Wasily: *Cursos de la Bauhaus*, Alianza Forma, Madrid, 1998.

²⁸² KANDINSKY, Wasily: *De lo espiritual en el arte*, op. cit.

París varias conferencias de Rudolf Steiner, el citado fundador de la Antroposofía, y que, junto a su procedencia rusa y ortodoxa, inclinadas a lo oculto, Kandinsky también estuvo muy influido por la filosofía de Bergson.²⁸³ Aunque la Gran Guerra y la catástrofe que significó aún no se había iniciado el autor ruso escribió que

Cuando la religión, la ciencia y la moral (esta última gracias a la mano fuerte de Nietzsche) se ven zarandeadas y los puntales externos amenazan derrumbarse, el hombre aparta su vista de lo exterior y se centra en sí mismo.

*La literatura, la música y el arte son los primeros y muy sensibles sectores en los que se nota el giro espiritual de una manera real.*²⁸⁴

Kandinsky, en gran parte de estos textos, interrelaciona la música, sus procesos y formas, con los de la pintura. En el final de *De lo espiritual en el arte* habla, en relación a la pintura, de “composición simple”, que define también como “composición melódica” y de “composición compleja”, que llama “composición polifónica”. Las relaciones de transiciones entre ellas las articula en base a las categorías de “impresiones” (vinculadas a la escucha de un concierto con una obra de creación, que él señala podría ser de Schönberg), “improvisaciones” (derivadas del mundo interior) y “composiciones”. Todas ellas crean una cadena en el camino de la “liberación de la forma”.²⁸⁵ No en vano la idea sobre el arte de Kandinsky estaba vinculada con una especial interrelación entre todas las disciplinas artísticas. La inspiración gestada entre ellas debía, sin embargo, nacer de una perspectiva interior de una propia disciplina.

*La comparación entre los medios de las diferentes artes y la inspiración de un arte en otro sólo tiene éxito si la inspiración no es externa sino de principio. Es decir, un arte debe aprender del otro como éste utiliza sus propios medios para, después, a su vez, utilizar sus propios medios de la misma manera; es decir, según el principio que le sea propio exclusivamente.*²⁸⁶

La experimentación con el color y con formas teatrales es lo que conduce a Kandinsky a la realización de ese amplio grupo de obras escénicas de especial significación en su trabajo ya citadas.

Der gelbe Klang (El sonido amarillo), publicada en el calendario *Der blaue Reiter* en 1912,²⁸⁷ es uno de los mejores ejemplos del uso interdisciplinar de varios de los niveles puestos en juego sobre la escena en una obra que aúna el color, la luz,

²⁸³ Cf. STANGOS, *op. cit.*, p. 39.

²⁸⁴ *Ibid.* p. 38.

²⁸⁵ BOSSEUR, Jean-Yves: *Musique et arts plastiques. Interactions au XXe siècle*, Minerve, 1998, p. 21-22.

²⁸⁶ KANDINSKY, Wasily: *De lo espiritual en el arte*, p. 47.

²⁸⁷ KANDINSKY, Wasily: “Der gelbe Klang”, en *Der Blaue Reiter*, eds. W. Kandinsky y F. Marc, Múnich, 1912, p. 115-131.

el sonido, lo teatral y los espacios para su desarrollo. Este almanaque, coeditado por Kandinsky junto a Franz Marc, es un verdadero monumento a algunas de las propuestas más destacadas que en esos años estaban suponiendo algunas posiciones y propuestas de las vanguardias, sin olvidar la mirada, no solo al gran maestro Matisse, sino también a artistas del pasado como El Greco o referencias al arte africano, especialmente apreciado por artistas vinculados a esa posición del llamado *primitivismo* que tanto interesó por ejemplo a un autor joven del momento como Pablo Picasso. Interesante en cuanto al mundo de la interdisciplinariedad es que este almanaque ya no se desarrolla siguiendo el esquema de la división tradicional de las diversas técnicas artísticas.²⁸⁸

El texto de Kandinsky para *Der gelbe Klang* es más bien una descripción o plan de una obra para la escena. Es un concepto y un programa teórico a la vez.²⁸⁹ Este proyecto de Kandinsky aúna diferentes niveles de percepción en grados de autonomía total; la luz, el color, el movimiento, el sonido y la música conviven en total autonomía creando un espacio de percepción en el que estas diferentes manifestaciones no proponen ningún grado de jerarquía en su interrelación.²⁹⁰ La parte musical, abierta y solo descrita, sin mayor precisión, ha sido elaborada en varias formas personales por compositores posteriores como Hans Heinz Stuckenschmidt. En el momento de la creación de la obra de Kandinsky fue Thomas von Hartmann el que esbozó un plan musical para la escena. Más recientemente ha sido muy destacada la partitura creada para *Der gelbe Klang* por el compositor ruso Alfred Schnittke en 1974.

El espacio postdramático ya estaba totalmente creado en este trabajo de Kandinsky.

3.2.4. Arnold Schönberg: *Die glückliche Hand*.

Arnold Schönberg (1874-1951) constituye una figura fundamental en la música de principios del siglo XX. Aunque aquí la referencia estará centrada en algunos elementos de la obra de Schönberg en que el espacio postdramático y la sinestesia juegan un papel central, ha de señalarse primeramente cómo en su propia personalidad anidaban ya diversas facetas que dieron lugar, como en el caso de Kandinsky, a una personalidad poliédrica. En su trabajo convivieron la composición musical, la pintura, el interés por la escritura de ensayos y otros textos sobre música, etc., y una vinculación enormemente pasional con numerosos aspectos de la vida de su momento, tanto desde el punto de vista musical en particular y artístico y cultural en general. También tuvieron un papel destacado problemáticas como la religión, el judaísmo, la filosofía, determinados autores provenientes de la filosofía o la poesía...

²⁸⁸ Véase la edición española: KANDINSKY, Vasily y MARC, Franz (edit.): *El jinete azul* (Der blaue Reiter), Paidós, Barcelona, 1989.

²⁸⁹ VON HAKEN, Boris: *op. cit.*, p. 343.

²⁹⁰ *Ibid.*

Todos estos contextos determinan una figura que aglutina múltiples perspectivas de toda la convulsa época que le tocó vivir: desde la sociedad de finales del XIX, entre Austrohungria y una Alemania apenas unificada hasta otra Europa desaparecida en sus fronteras tras la Gran Guerra y convulsionada totalmente por el Nazismo, el holocausto y la II Guerra Mundial.

Musicalmente pasó del mundo postromántico basado en la tonalidad, con Gustav Mahler como último y avanzado representante de ese tiempo, a una música en la que la tonalidad se ha disuelto en la atonalidad y posteriormente en el dodecafonismo. En todos estos eventos, destacadamente en los musicales –con sus alumnos Alban Berg y Anton Webern muy significativamente-, Arnold Schönberg toma parte de forma activa impulsando proyectos, formas de encuentros, amistades y dos ciudades fundamentales: Viena y Berlín. Y sería poco adecuado no reseñar su vinculación con movimientos artísticos que ya se han citado anteriormente que atravesaron esos primeros años de siglo: vinculado al movimiento que supuso la asociación de artistas *Der blaue Reiter*, amigo de Kandinsky y otros, gran cercanía al espíritu de muchos creadores del ámbito de la Bauhaus con los que llegó a entrelazarse incluso en proyectos artísticos ya señalados, y más tarde la emigración y el contacto con la nueva realidad americana...

Todo esto nos lleva finalmente a un autor que, como Kandinsky o Scriabin, se siente atraído por formas de percepción y por proyectos en los que por ejemplo la sinestesia juega un papel destacado y en los que el teatro postdramático toma un papel relevante (como en la obra *Die glückliche Hand* que veremos).

Como compositor debe reseñarse su capacidad inventiva a la hora no solo de llegar a desarrollar un lenguaje propio con un sistema como la “Composición con doce notas” (a partir de 1921),²⁹¹ sino que algunos elementos técnicos muy destacados creados por él tuvieron una importancia tan importante que aún hoy siguen siendo actuales.²⁹² Uno es el desarrollo de la forma de canto-recitación denominada *Sprechgasang*; otro sería la apertura de un nuevo marco instrumental a partir de su obra *Pierrot lunaire* op. 12 (1912), que inaugura prácticamente una nueva articulación de cámara con instrumentos individualizados que va a ser fundamental en lo que va a significar el *ensemble* en la música hasta la actualidad; otro terreno es su apertura a elementos espaciales en su obra, como es su planteamiento de un sistema de cilindros para transmitir el sonido desde una orquesta lejana hasta la sala principal del concierto, aspecto que en 1944 amplía a la posibilidad de usar micrófonos y altavoces...

Junto a todo esto cabe reseñar también su uso del timbre como valor propio, como color, casi en el mismo sentido que la pintura. Es el caso, por ejemplo, del tercer movimiento de sus *Fünf Orchesterstücke* op. 16 (de 1909), de título final

²⁹¹ Técnica serial que anticipa el compositor Joseph Matthias Hauer (1883-1959) un poco antes que Schönberg, como se reseñará más adelante en esta tesis.

²⁹² La faceta inventiva de Schönberg, en un sentido no musical, también debe ser mencionada (aparatos, sistemas varios, etc.). En el Arnold Schönberg Center de Viena está muy bien testimoniada y expuesta esta faceta.

“Farben”. Con esta propuesta del uso del color mediante cambios en la instrumentación antecede a trabajos en este sentido muy posteriores de autores como Giacinto Scelsi o Morton Feldman, por citar dos casos. Estas vinculaciones entre colores y sonidos están muy bien documentadas como interés en la correspondencia citada con Kandinsky. La emancipación del color debe ser puesta al mismo nivel de significación que conllevó la emancipación de la disonancia.²⁹³

Todo este trabajo debe ser relacionado de forma clara con los años en que amplió su faceta como compositor a la de pintor, tanto con exposiciones propias como en contextos de gran significación como el famoso almanaque de *Der blaue Reiter* (El jinete azul),²⁹⁴ en la Múnich de 1911 y junto a muchos otros autores ya señalados. Su actividad como pintor la inició casi de forma intuitiva en 1907, como algo que surgió de forma súbita.²⁹⁵ Aunque se han tratado de señalar algunas influencias en su obra en esos años, el propio Schönberg siempre se encargó de discutir las y negarlas. La relación personal con los pintores Richard Gerstl (muy vinculado con el trasunto de la obra que se verá más adelante, *Die glückliche Hand*) y Vasily Kandinsky, al que conocerá en 1911, o la impronta de Oskar Kokoschka en su pintura han sido las más señaladas.²⁹⁶ También los nombres de Alfred Kubin y otros autores del grupo de Dresde *Die Brücke* han sido citados.²⁹⁷

Han quedado obras pictóricas suyas y dibujos que están fechados entre 1910 y 1940.²⁹⁸ Se conservan en total más de 70 óleos y unas 160 acuarelas.²⁹⁹

El mismo Schönberg señaló en una entrevista a propósito de su faceta como pintor: “I was absolutely an amateur”.³⁰⁰ Lo mismo señaló en una entrevista con Halh-Koch en 1950.³⁰¹ Sin embargo no siempre fue ese su parecer, y muchos años antes, en 1910, en una carta a su editor de Universal Edition, Emil Hertzka, da cuenta de su convencimiento sobre la importancia de su obra y su valor.³⁰²

Schönberg contó con varias exposiciones monográficas en esos primeros años (Viena en 1910, Budapest en 1912...) y la participación en exposiciones colectivas (como la de *Der blaue Reiter* de 1911). Sin embargo su éxito fue muy pequeño, y a partir de 1912 parece que decidió dejar la actividad pictórica como algo secundario frente a su trabajo como compositor.

²⁹³ ROSEN, Charles: *Schoenberg*, Antoni Bosch, Barcelona, 1975, p. 61.

²⁹⁴ Esta sociedad artística fue fundada en 1911 en Múnich por Franz Marc y Wassily Kandinsky. Schönberg participó con ellos en seguida de forma estrecha. Véase REICH, Willi: op. cit., p. 51ss.

²⁹⁵ REICH, Willi: *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, DTV, Múnich, 1974, p. 49.

²⁹⁶ Cf. GARCÍA LABORDA, José María: *El expresionismo musical de A. Schönberg*, Universidad de Murcia, 1989, pp. 42ss.

²⁹⁷ *Ibid.*, pp. 67-68.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 49.

²⁹⁹ Su Testamento de Los Ángeles así lo señala. Estas obras se encuentran repartidas entre el Arnold Schönberg Center de Viena, el Museo Histórico de Viena, la Galería Lenbach-Haus de Múnich, en la Librería del Congreso de Washington y en algunas colecciones privadas de EEUU y Europa.

³⁰⁰ Entrevista de Halsey Stevens con Arnold Schönberg publicada en el CD *Schönberg. The expressionist years 1908-1920*, SONY Classical, SMK 62020.

³⁰¹ Cf. HAHN-KOCH, Jelena (ed.): *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, Faber and Faber, London, 1984, p. 166.

³⁰² STEIN, Erwin: *A. Schönberg. Briefe*, Schott, Maguncia, 1958, p. 20.

Sin embargo, su obra pictórica ofrece el interés de poder situar sus intereses en planos distintos de los meramente sonoros. Su vinculación con pintores del ámbito de Viena, Berlín y Múnich está clara. Además de ello, volviendo a una temática ya apuntada, lo que es más reciente es la necesidad de contextualizar este trabajo plástico de Schönberg en la estela de Kandinsky y en ciertas relaciones que ambos compartieron: nos referimos a su vinculación con el movimiento teosófico. Se conoce su estudio en torno a 1912 de la obra de Swedenborg,³⁰³ y también cómo este interés por la antroposofía pudo haberse compartido entre Kandinsky y Schönberg en esos años en torno a la realización del almanaque de *Der blaue Reiter*. Kandinsky estaba muy vinculado en esos años a la antroposofía. Un aspecto señalado que unía a ambos personajes era su interés común por lo misterioso, por lo “secreto” dentro del arte. Este aspecto es básico en ambas obras tratadas en esta tesis: *Der gelbe Klang* y *Der glückliche Hand*.³⁰⁴ La publicación del *Tratado de Armonía* de Schönberg y *De lo espiritual en el arte* en las mismas fechas da cuenta del paralelismo crucial que recorrían ambos autores en esos años.

Su interacción con colegas de la pintura gozó de una gran intensidad, y fruto de ello es su citada participación con grandes pintores del momento en varios proyectos de exposiciones, etc. con las nuevas corrientes pictóricas como terreno de trabajo común. Algunos cuadros de Schönberg han sido bastante comentados y son conocidos, en particular sus autoretratos y sobre todo la figura de él mismo caminando de espaldas.³⁰⁵ Su pintura, su trazo con el pincel y el uso del color y las figuras desarrolladas lo sitúan en un ámbito que sería el del expresionismo de esos años, con una fuerte carga psicológica y de búsqueda de estados de ánimo que recorren los terrenos del sueño, de la pesadilla o de lo tenebre y deformado. Y siempre con una profundidad especial dada a la figura humana ante un contexto –el mundo, la vida– inconmensurable y desconocido. El ejemplo 15 da idea de esta temática en la creación de un ambiente plenamente expresionista, en la creación de un aura que nace de los colores, los difuminados..., y no menos la temática: la noche, lo oscuro, impenetrable... solo iluminada por unas tenues farolas...

En este contexto es importante reseñar como, desde 1911, el nombre de Schönberg y su trabajo musical impregnado por esta búsqueda del color (en concreto a través de la orquestación) ha quedado vinculado al concepto de *Klangfarbemelodie* (“melodía de colores”). La tercera pieza de sus *Cinco piezas para orquesta* citada (“Farben”) y el *Tratado de armonía* abren la búsqueda a esta vinculación entre el color y lo tímbrico, y además expandido a la melodía. El término se ha mantenido

³⁰³ Cf. KROPFINGER, Klaus: “Schönberg und Kandinsky (1974)”, en KROPFINGER, Klaus: *Über Musik im Bilde. Teilband II*, Verlag Dohr, Colonia-Rheinkassel, 1995, p. 413.

³⁰⁴ Cf. PFEIFFER, Iris: “Schönberg und Kandinsky – Bühnenkompositionen”, en AA.VV: *Schönberg Kandinsky. Blauer Reiter und die Russische Avantgarde*, Arnold Schönberg Center, Viena, 2000, p. 116.

³⁰⁵ Cf. ADAMS, Courtney S. (edit.): *Artistic Parallels between Arnold Schoenberg's Music and Painting (1908-1912)*, College Music Society, 1995.

incluso en su versión alemana como concepto propio. Como término ha tenido distintas redefiniciones desde Schönberg en el siglo XX.³⁰⁶



15. Arnold Schönberg. *Escena nocturna de noche*.

Óleo sobre lienzo. 1910.

Arnold Schönberg Center (Viena).

Die glückliche Hand (“La mano feliz”, 1910-1913),³⁰⁷ opus 18 del catálogo de Arnold Schönberg, es una composición escénico musical contemporánea a los proyectos de su colega y amigo Kandinsky en el periodo de profunda amistad y de intercambio de vivencias y correspondencia entre ambos. En su primera presentación contó con los decorados del ya citado Oskar Schlemmer.³⁰⁸ La interacción entre todos estos artistas, sus propuestas y las novedades que iban aportando no deja de transferir un espíritu de época y un marco estético de enormes conexiones e intereses comunes en los que la interdisciplinariedad juega, como estamos viendo, un papel determinante.

En la composición de *Die glückliche Hand* Willi Reich ha señalado las vinculaciones que Schönberg pudo tener en relación con obras justo del cambio de

³⁰⁶ Véase SCHMUSCH, Rainer: “Klangfarbemelodie”, en EGGBRECHT, Hans Heinrich (edit.): *Terminologie der Musik im 20. Jahrhundert*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1995, pp. 221-234.

³⁰⁷ Partitura editada por Universal Edition en 1917, Viena. En algunas ocasiones se ha traducido al castellano como “La mano bendecida”. Interesante información sobre ella en internet se encuentra publicada por el Arnold Schönberg Center de Viena: <http://www.schoenberg.at/index.php/de/special-die-glueckliche-hand-op-18-nr-2/die-glueckliche-hand-berlin-1930/berlin-buehne> [última visión el 21.2017].

³⁰⁸ El estreno de la obra fue el 14 de octubre de 1924 en la *Volksoper* de Viena.

siglo de importantes dramaturgos; en especial hace referencia a algunas obras de August Strindberg como *Totentanz*, *Nach Damskus* o *Ein Traumspiel*. A ello habría que añadir el conocimiento que seguramente tendría Schönberg de las obras escénicas de Kandinsky de esos años paralelos, por ejemplo de la ya tratada pieza *Der gelbe Klang* (publicada como obra de teatro en el citado almanaque de *Der blaue Reiter*).

Al igual que en su anterior obra *Erwartung* (ópera para soprano y orquesta, de 1909), también en *Die glückliche Hand* la escena está dominada por un solo personaje. Si en *Erwartung* era una mujer ahora lo será un hombre.

Die glückliche Hand presenta sobre la escena algunos personajes enormemente reducidos en su descripción (Un hombre –voz de barítono- como personaje central; Una hermosa mujer –personaje mudo-; Un caballero elegante –personaje mudo-; y como coro dos grupos casi siempre enfrentados de seis hombres y seis mujeres). La obra posee el subtítulo de *Drama mit Musik* (drama con música).

El único papel extenso es el de El hombre. La partitura recoge perfectamente las acciones de voz, canto, *parlato*, *Sprechgesang*, etc. Está planteada para estos personajes y actores sobre la escena y una orquesta sinfónica amplia de una muy refinada orquestación. La obra está articulada en cuatro escenas o *Bilder*. Schönberg escribió el texto para la obra (a diferencia de lo que hizo con otras obras un poco anteriores como por ejemplo la citada *Erwartung*, basada en un texto de Maria Pappenheim).³⁰⁹

³⁰⁹ Obra estrenada también en 1924, en concreto el 6 de junio del 24 en Praga. Aunque realmente fue terminada en 1909, un poco antes que *Die glückliche Hand*, necesitó quince años para ser puesta en escena. También la obra que nos ocupa necesitó más de diez años para ser estrenada.

personas de un público (hombres, mujeres, las voces corales de esta obra) que parecen representar la figura observadora y susurrante de un público que en los últimos años pareció alejarse del apoyo a la estética del compositor. El público parece que comienza a darle la espalda: la misma Viena que otorgó el éxito a una enorme obra como los *Gurre-Lieder* en 1913 –obra compuesta mucho antes, en 1902-1903- desató un escándalo en otro concierto con obras suyas recientes junto a otras Berg y Webern en ese mismo año). El sonado escándalo de un concierto celebrado el 31 de marzo de 1913 en Viena con obras de Schönberg y sus alumnos Berg y Webern significó el paso a otra relación entre el compositor y su público.³¹⁰

Arnold Schönberg, especialmente a partir de una obra emblemática ya citada como su *Cuarteto de cuerda N. 2* (con una voz de soprano en los dos últimos movimientos de los cuatro que lo constituyen)³¹¹ opera un tránsito determinante en su estética: del mundo todavía tonal e impregnado del último postromanticismo, la obra articula un cambio sorprendente en su tercer movimiento hacia un mundo atonal, abriendo definitivamente una nueva senda en la *Ouvre* del compositor vienés. Estábamos en los años 1907-1908, justo los anteriores a *Erwartung* y a *Die glückliche Hand*.

Die glückliche Hand presenta una tragedia en torno a la creatividad como proceso: un hombre señalado por esa “mano mágica” –el creador- renuncia a la propia felicidad sobre la Tierra como pago por su propia dedicación a esa creación. En la obra de Schönberg el personaje que encarna a El hombre persigue en todo momento atraer la mirada de La mujer; el proceso se inicia tras el momento en que El hombre levanta la cara, apoyada sobre la superficie del suelo de la escena, hacia abajo, hasta que al final de la obra, tras encontrar solo la frustración y la negativa, vuelve de nuevo a esa posición inicial. Esta obra es el punto culminante de la relación entre Schönberg pintor y Schönberg compositor. Como se va a ver, numerosos elementos plásticos y lumínicos participan de la ideación del compositor, y la partitura se convierte en el terreno de plasmación de estos aspectos interdisciplinarios.

El siguiente ejemplo (18) muestra perfectamente esta convivencia en un plano previo: la concreción visual por parte de Schönberg de la escenografía de una de las escenas de *Die glückliche Hand* (es este caso el inicio de la obra).

³¹⁰ Véase a propósito de este concierto y todos sus antecedentes y aspectos BUCH, Esteban: *El caso Schönberg. Nacimiento de la vanguardia musical*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2010, pp. 257ss.

³¹¹ Obra editada en Universal Edition igualmente, basada en dos poemas de Stephan George tomados de la colección de poemas *Der siebente Ring* (“El séptimo sello”, del año 1907).



17. Arnold Schönberg. *Die glückliche Hand*.
Pintura de la escenografía de la primera escena.
Óleo sobre cartón. © Universal Edition (Viena).

La obra *Die glückliche Hand* fue escrita entre 1908 y 1913. Schönberg inició el texto de la obra hacia 1908 o 1909, si bien el texto fue acabado ya en junio de 1910.³¹² Los hechos relatados en la biografía familiar de Schönberg justo al inicio de su trabajo en esta obra marcarían unos momentos psicológicos difíciles, y éstos se han destacado como parte integrante del desarrollo de la obra y de su temática.³¹³

Sobre este drama se ha señalado que la característica de su desarrollo es que “suprime las tres unidades del tiempo, del lugar y de la acción para transformar el palco escénico en un campo de fuerzas irradiadas de la mente.”³¹⁴ El drama expresionista por antonomasia que presenta Schönberg “no está destinado a la comprensión intelectual, sino a la percepción intuitiva a través de los efectos sensuales evocados por las imágenes, por las visiones y por los sueños del palco escénico.”³¹⁵ Se trata de una auténtica metáfora musical.

En *Die glückliche Hand* destaca muy poderosamente el control que Schönberg reivindica no solo del texto, de la música y de la dramaturgia resultante, sino también de muchos aspectos que afectan a la teatralidad (los gestos) y sobre todo elementos importantes de la escena, entre los que destaca la precisión en el tipo

³¹² El texto se publicó en 1911 en la revista *Merker* (junio de 1911). La parte musical le llevó más tiempo.

³¹³ Cf. GARCÍA LABORDA, *op. cit.* pp. 47 ss.

³¹⁴ LESSEM, Alan Philip: *Schönberg expresionista. Il drama, il gioco, la profezia*, Marsilio Editori, Venecia, 1988, p. 126.

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 126-127.

de colores que mediante proyecciones desea en cada momento de la partitura. La partitura recoge por tanto una cartografía enormemente concisa de varios niveles dramáticos que contribuyen a dotar a la obra de un perfil muy definido.

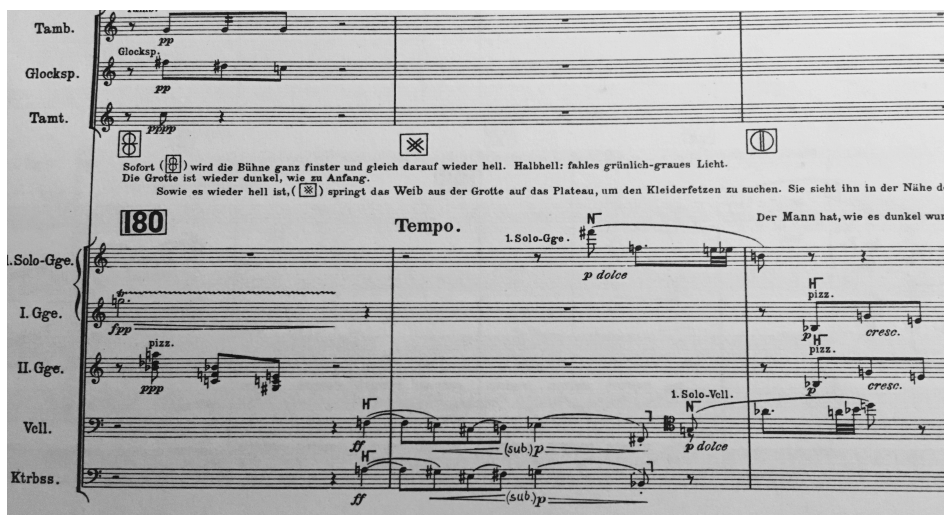
*But the most decisive thing is that an emotional incident, definitely originating in the plot, is expressed not only by gestures, movement and music, but also by colors and light; and it must be evident that gestures, colors and light are treated here similarly to the way tones are usually treated – that music is made with them; that figures and shapes, so to speak, are formed from individual light values and shades of color, which resemble the forms, figures and motives of music.*³¹⁶

Uno de los aspectos más importantes desde la perspectiva de esta tesis doctoral en cuanto a la interdisciplinariedad es la articulación que desarrolla Schönberg con los colores y el material musical en la escena. En la línea de Scriabin, pero en una dimensión dramática escénico musical (con escena, personajes, foso, etc.) muy distinta, Schönberg, el mismo compositor que ha sido hasta esos años también pintor, ve y oye la confluencia de los colores y los sonidos y desarrolla todo en un nivel paralelo que le hace perfilar muchos textos e indicaciones a lo largo de toda la partitura. Un *crescendo* musical va siempre de la mano, de forma paralela, con un *crescendo* no solo del viento en la escena, sino de la intensidad de determinados colores tal como están señalados en la partitura; las caras se iluminan en momentos concretos con determinados colores, etcétera...

Un aspecto enormemente interesante es cómo Schönberg determina en la partitura de la obra el marco de las transiciones de los colores. Para ello presenta determinados símbolos de propia invención que le permiten controlar la sincronía entre los colores proyectados y el material musical de la obra. Tal trabajo se enlaza de nuevo en la línea de lo que era la partitura citada del *Prometheus*.

En el ejemplo 18 se pueden ver algunos momentos de sincronías entre los colores de la escena y la música a través de textos explicativos sobre la escena y esos citados símbolos creados *ad hoc*.

³¹⁶ HAHN-KOCH, Jelena (ed.): *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, Crawford, John C. (trad.), London, Faber and Faber, 1984, p. 106.



18. *Die glückliche Hand* op. 18.
 Fragmento de la partitura. Número 180 de ensayo.
 © Universal Edition (Viena).

A través de estos símbolos Schönberg puede señalar en qué momento comienzan o acaban determinados procesos en la dramaturgia de los colores en relación al material orquestal y la acción sobre la escena. Schönberg escribe en la partitura

*Crescendo des Windes geht ein crescendo der Beleuchtung. Es beginnt mit schwach rötlichem Licht, (von oben aus) das über Braun in ein schmutziges Grün übergeht. Daraus entwickelt sich ein dunkles Blaugrau, dem Violett folgt. Dieses spaltet ein intensives Dunkelrot ab, das immer heller und schreiender wird, indem sich, nachdem es Blutrot erreicht hat immer mehr Orange und dann Hellgelb hineinmischtbis das gelbe schreiende Licht allein.*³¹⁷

Más interesante que la mera descripción de los colores de la escena es la posibilidad real por parte de Schönberg de elaborar transiciones entre diversos colores. En este sentido tal aportación enriquece la paleta lumínica de la obra de Schönberg en relación a la propuesta de Scriabin: traza la necesidad de las transiciones como parte de la dramaturgia. Un momento que se ha destacado en relación a la luz y a la música en *Die glückliche Hand* es el crescendo del color (*Farbecrescendo*) en el cuadro III de esta obra. En torno a El hombre se desarrolla un aumento de la energía, de su nerviosismo, de la intensidad, y estos elementos son

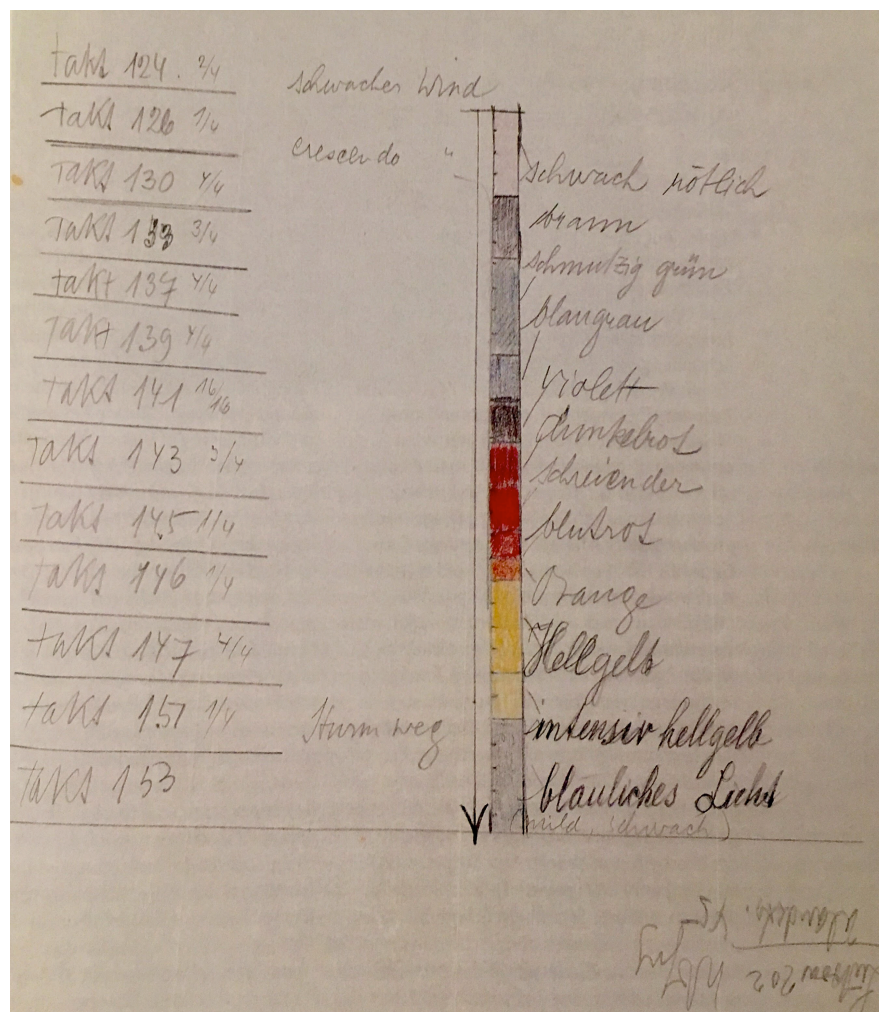
³¹⁷ SCHÖNBERG, Arnold: *Die Glückliche Hand*, op.18, Universal Edition, Vienna, 1917. [Con un crescendo de los instrumentos de viento coincide un crescendo de la iluminación. Comienza con una suave luz rojiza (desde arriba) que a través de un marrón se transforma en un marrón sucio. Después se desarrolla un oscuro azul grisáceo que pasa a violeta. Este forma un intenso rojo oscuro, que cada vez se va haciendo más claro y brillante, y que después de alcanzar un rojo sangre empieza a adquirir cada vez más un color naranja y enseguida amarillo claro que se va mezclando hasta quedar solo una luminosa luz amarilla sola.]

expandidos por Schönberg a los colores. Se produce realmente una tormenta, como señala Schönberg en el texto. El *crescendo* de los colores sigue, sorprendentemente, la misma serialización que determinaba Kandinsky: trompetas, tubas, instrumentos de madera, un tambor, y finalizan con un *fortissimo* de trompeta. Éste es justo el plan que desarrolla Schönberg junto a los colores, como ha observado un autor como Karl H. Wörner.³¹⁸ El *crescendo* musical encuentra un *crescendo* paralelo en los propios colores, que van ganando en intensidad. La luz realiza una transición desde el rojo al amarillo chillón, y estas son sus etapas gradualmente presentadas desde el inicio hasta su final:

R rojo claro
Marrón
Verde sucio
Violeta
Rojo oscuro
Rojo más claro e intenso
Naranja
Amarillo claro
Rojo sangre amarillo estridente

Este trabajo fue preparado en el siguiente borrador conservado en el Schönberg Center de Viena. Se puede observar en él de una manera clara la íntima conexión entre los colores, la orquestación y la dramaturgia de todo este proceso de *crescendo*. Schönberg indica el crescendo orquestal con los compases –columna de la izquierda- y la evolución y dramaturgia de los colores –columna de la derecha.).

³¹⁸ WÖRNER, Karl H.: *Die Musik in der Geistsgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bouvier, Bonn, 1970.



19. Arnold Schönberg. *Die glückliche Hand*.
Fragmento del borrador del crescendo de la III parte.
© Schönberg Center (Viena).

La dificultad de llevar a la escena esta obra (aspecto señalado por Max Reinhardt a Schönberg ya en su momento)³¹⁹ llevó al compositor incluso a considerar la posibilidad seguramente más fácil y adecuada de presentar este proyecto escénico musical en el marco de una realización cinematográfica.³²⁰

Aquí se cierra una primera parte del camino a través de los territorios del espacio postdramático y el uso del color, el espacio y la sinestesia como elementos de creación en el marco del teatro, la danza y finalmente del teatro musical a partir de

³¹⁹ Carta de Reinhardt a Schönberg el 23 de septiembre de 1911. Citado a través de VON HAKEN, Boris: *op. cit.*, p. 245.

³²⁰ Véase REICH, Willi: *op. cit.*, p. 93.

esta obra de Arnold Schönberg. A continuación se va a penetrar en otros mundos interdisciplinarios que atañen mucho más profundamente a otros campos vinculados a la superficie, la caligrafía y la ornamentación, la naturaleza y el caminar como práctica estética, el mundo de los jardines y seguidamente muchas de estas interrelaciones aplicadas ya en proyectos escénico musicales concretos.

* * *